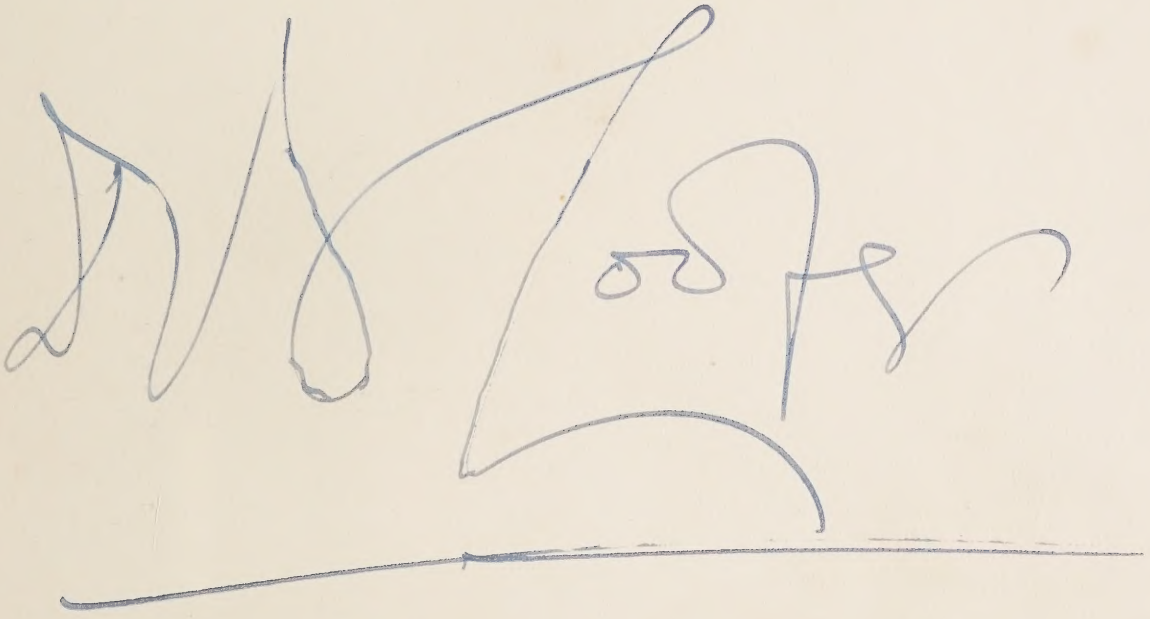
Lautrec
Bei
Bruno Cassirer · Berlin

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/henridetoulousel00jedl

C 28
R 324
#9



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Herrn Prof. Dr. J. Zemp zu eigen

GOTTHARD JEDLICKA

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

MIT 7 FARBIGEN TAFELN UND 157 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
BRUNO CASSIRER VERLAG
1929

VON DIESEM WERK WURDE EINE AUFLAGE VON
1000 NUMERIERTEN EXEMPLAREN GEDRUCKT

NR. 1—100 IN GANZPERGAMENT,
NR. 101—1000 IN LEINEN GEBUNDEN

BUCHDRUCKEREI A. WOHLFELD, MAGDEBURG

EX. NR. [redacted]

COPYRIGHT 1928 BY BRUNO CASSIRER

VORWORT

Wer bis heute über Henri de Toulouse-Lautrec (oder kurz: Lautrec) geschrieben hat, gibt in reicher Fülle den Stoff. Keiner faßt ihn zusammen. Hier setzt dieses Buch ein. Es ist aus einem tiefen Erlebnis erwachsen und bringt, soviel ich sehen kann, zum erstenmal den Versuch, Leben und Werk dieses einzigartigen Künstlers zugleich darzustellen und eines durch das andere zu belichten. Ich habe verwendet, was mir erreichbar ist, und vielen schulde ich Dank — was an mancher Stelle zum Ausdruck kommt. Ich habe die Mutter Lautrecs in Toulouse besucht, habe oft mit seinem Vetter Gabriel Tapié de Céleyran und mit Maurice Joyant gesprochen, der die beiden grundlegenden französischen Werke über Lautrec geschrieben hat. Vom Leben und Werk Lautrecs führen nach überallhin Wege. Ich versuche, sie aufzuzeigen und den Künstler nach mancher Seite hin abzugrenzen. Schwierigkeiten, die bis heute beinahe unüberwindlich sind, machen es unmöglich, überall dort, wo von Bildern eingehend die Rede ist, die Abbildung mitzugeben. Der Leser wird sehen, daß die Schilderungen im ganzen auch ohne sie Sinn und Bedeutung haben. Das Buch ist das erste einer Folge, die ich seit Jahren plane. Ich hoffe, daß es mir möglich wird, sie ausführen zu können. Nun, da es fertig vorliegt, ist es mir ein tiefes Bedürfnis, Herrn Karl Scheffler zu danken. Er hat die Verwirklichung des Buches veranlaßt und sein Entstehen mit herzlicher Anteilnahme begleitet.

Paris, den 6. Oktober 1928 GOTTHARD JEDLICKA

Artillerist beim Satteln. Öl. 1879

ERSTES KAPITEL

Der volle Name des Künstlers lautet Henri-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa. Er ist als erster Sohn des Grafen Alphonse von Toulouse-Lautrec in der Nacht vom dreiundzwanzigsten auf den vierundzwanzigsten November 1864 in Albi an der Rue de l'École-Mage in einem alten schloßartigen Bau geboren, der sich seit manchem Geschlecht im Besitz der Grafen von Toulouse befindet.

Albi ist ein Städtchen in Südfrankreich, das heute sehr still geworden ist; im Sommer liegt es rosig unter tiefblauem Himmel; die große Kathedrale und viele Häuser sind aus dem roten Backstein gebaut, der in der Nähe hergestellt wird; der Tarn, der durch das Städtchen fließt, hat eine gelbe Farbe, und seine einzige Bestimmung scheint zu sein, die Farbigkeit der Landschaft zu erhöhen. Wenn man

vom Castel Vieil herkommt (und jeder Fremde sollte sich dem Städtchen von dieser Seite zum erstenmal nähern), sieht man es klein und wie verschüchtert zu Füßen der Kathedrale, die eine der schönsten Kirchen Südfrankreichs ist.

Das Geburtshaus hat einen großen viereckigen Innenhof, der einem traulichen Saal gleicht; um diesen Innenhof sind die Zimmer des Hauses geordnet; nach außen hin wirkt es trotzig und stark bewehrt, weil ein roter Backsteinturm, der mit Schießscharten versehen ist, über das Dach ragt. Von der Turmterrasse aus sieht man auf die Kathedrale, die ganz nahe liegt, und an ihr vorbei auf eine weite Landschaft.

Heute trägt das Sträßchen, an dem das Geburtshaus des Künstlers liegt, seinen Namen: Rue Henri de Toulouse-Lautrec, aber die Bewohner nennen es immer noch Rue de l'École-Mage, und wenn man sie nach der Straße mit dem Namen des Künstlers fragt, so schütteln sie fast immer unwissend den Kopf. Wenn man sich nach dem Grafen von Toulouse-Lautrec erkundigt, so denken sie an den Vater des Künstlers und erzählen sofort von ihm. Vom Künstler selber wissen sie nur, daß viele seiner Bilder sich in dem Museum befinden, das man in einem der schönsten alten Gebäude eingerichtet hat (im ehemaligen erzbischöflichen Sitz), daß er in Paris ein schlimmes Leben führte und sehr früh gestorben ist.

Man berichtet, daß der Vater zur Zeit, da der Knabe geboren wird, auf seiner Besitzung Loury im Loiret jagt und es nicht eilig hat, an das Wochenbett seiner Frau zu kommen. Schon vor der Geburt des Kindes haben die Eltern über die Erziehung verhandelt; sie setzen voraus, daß das Kind ein Knabe sein wird. Sie werden sich in die Erziehung teilen. Das ist in diesen Kreisen oft Sitte. Die frühe Erziehung soll die Mutter leiten, der Vater wird sie zu Ende führen. Darunter versteht er vieles, was ihm selber nicht so recht klar ist.

Die ersten Jahre verbringt der Knabe in Albi; er ist von einer Schar von Jungen des gleichen Alters aus der Verwandtschaft umgeben. In seiner frühesten Jugend — als er dreijährig ist — wird ihm ein Bruder (Richard) geboren, der im Alter von kaum einem Jahre stirbt. Er hat sich an den Bruder rasch angeschlossen, schon als Knabe hat er ein großes Bedürfnis nach Zärtlichkeit und nach zärtlicher Äußerung, und Leute, die heute noch in der gleichen Straße wohnen und denen man glauben darf, erzählen, wie Henri bei der Geburt seines

Bruders glückstrahlend zu ihnen kommt und sagt: „Seht meinen Bruder an, er ist so hübsch“ — und er will die Leute an die Wiege mitnehmen.

Dieser Bruder wird in der Kathedrale von Albi getauft. Man berichtet von dieser Taufe einen reizenden Zug. In dem Gefolge, das sich zur Sakristei bewegt, befindet sich Henri, er geht an der Hand einer Stiftsdame. Die Verwandten unterschreiben im Kirchenregister, wie es so Sitte ist; als der Knabe es bemerkt, ruft er: „Ich will auch unterschreiben“ — und wie die Stiftsdame dagegen einwendet: „Aber du kannst doch nicht schreiben“, antwortet er: „Je dessinerai un bœuf.“ Ich habe dieses kleine Geschehnis von der Mutter des Künstlers erfahren.

Bald darauf ziehen Mutter und Sohn nach Paris.* Der Vater kommt zuerst auch mit; er ist in Paris näher am Wald von Orleans, in dem er zu jagen liebt, als in Albi; bald aber treibt ihn seine Unruhe wiederum weg — doch ist er mit der Mutter darin einig, daß die ganze Erziehung in Paris erfolgen soll.

Mutter und Sohn wohnen im Hotel Perey, Cité du Retiro; der Knabe besucht von da aus hin und wieder — in den früheren Jahren — Unterrichtsstunden im Lycée Condorcet (damals noch Lycée Fontanes), die vorbereitende Klasse zur achten und hierauf die achte Klasse. Er ist ein glänzender Schüler, aber es ist ihm unmöglich, eine schriftliche Arbeit zu machen, ohne sie zugleich mit zeichnerischen Randglossen zu versehen.

In dieser Zeit lernt Joyant ihn kennen. Er berichtet, daß Lautrec im Juli 1874 die ersten Preise im Latein, in der französischen Grammatik und in der englischen Sprache (der Knabe ist ungefähr zehn Jahre alt) davongetragen habe, daß er sich dagegen in der Geschichte und in der Geographie, vor allem aber im Rechnen mit geringerer Anerkennung habe zufrieden geben müssen. Der Knabe ist kränklich, man muß ihn manches Jahr mit äußerster Sorgfalt pflegen. Man nimmt ihn etwas nach dem zehnten Jahre aus der Schule. Seine Beine sind schwach. Er bleibt den lauten Spielen der Altersgenossen fern und hält sich meistens bei der Mutter auf, die mit ihm zusammen die Schulaufgaben löst — und dann reist er viel mit ihr und seinen Verwandten hin und her. Sie hat (eine Ausnahme in jener Zeit) eine umfassende Bildung erhalten, da man ihr mit ihrem Bruder zusammen bei Hauslehrern Unterricht für die

* Astre sagt, es sei im vierten Jahre geschehen.

verschiedensten Fächer hat geben lassen. So erteilt sie dem Sohn den Unterricht in Latein, in französischer Literatur und Grammatik und in vielen anderen Fächern noch mit großem Geschick.

In den Ferien gehen Mutter und Sohn zusammen nach Céleyran, auf das Schloß Bosc oder auf das Schloß Malromé und dreimal während seiner Jugend im Winter nach Nizza.* Von diesen Ferien findet man genaue Spuren in den Skizzenbüchern des Knaben; in einem solchen begegnet man sogar der schriftlichen Schilderung der Fahrt nach dem Süden. In Nizza treffen sie viel mit Engländern zusammen, Henri mischt sich bei jeder Gelegenheit unter sie, um mit ihnen englisch zu reden; und um auch richtig englisch schreiben zu lernen, übersetzt er ein Buch, das die Falkenzucht betrifft, in diese Sprache.

Die Sprachen lernt er leicht; er erfaßt sie bei der lebendigen Verwendung, indem er genau aufpaßt, wie man spricht, und er genießt die Aussprache, so wie er später ein gutes Essen genießt. Mit den grammatischen Regeln weiß er nichts anzufangen; er spricht schon als Knabe ausgezeichnet englisch, und er liebt das Englische auch. Es scheint ihm die Sprache zu sein, welche die Dinge am knappsten und kühlsten faßt. Er verwendet später in seiner Rede viele englische Wörter; in seinen Briefen an Joyant zum Beispiel wimmelt es nur so von ihnen.

Er meldet sich mit sechzehn Jahren zum ersten Teil des Reifeexamens. Die Mutter hat die besten Hoffnungen; Henri hat gearbeitet. Er fällt durch und zeigt keine Lust mehr, sich noch einmal zu stellen. Aber die Mutter redet unermüdlich auf ihn ein, und da sie auf solche Dinge eben einen großen Wert legt, tut ihr der Knabe endlich den Gefallen; er stellt ihr aber eine Bedingung: sie müsse mit dem ersten Teil des Examens zufrieden sein und dürfe ihn nicht zwingen wollen, auch den zweiten Teil zu bestehen. Sie willigt ein, und sie gehen zusammen nach Nizza. Henri arbeitet jeden Morgen drei Stunden lang ununterbrochen unter der Aufsicht der Mutter. Drei Monate später stellt er sich von neuem zu einem Teilexamen, diesmal in Toulouse. Er besteht es mit bedeutendem Erfolg, indem er in der Lateinprüfung dem Professor Stellen aus Lukian hersagt, die gar nicht bestehen; der Professor, der unsicher ist und

* Das alles aus einem Gespräch mit der Mutter des Künstlers.

gelehrt scheinen will, empfängt ihn mit offenen Armen. Die Professoren loben vor allem sein tadelloses Englisch*.

Unterdessen ist ihm sein Weg klar geworden. Darum gibt er auf solche Examen nicht das geringste. Ein Unglück hat dazu schon einige Jahre vorher schwere Schatten in sein Leben geworfen. Es kommt wohl von außen an ihn heran, aber es durchdringt langsam den ganzen Menschen und wird ihm im tiefsten zum Schicksal.

Das Unglück hat sich so eingestellt: eine seiner vielen Tanten liegt im Familienhotel der Toulouse an der Rue de l'École-Mage in Albi krank zu Bett. Der Knabe will an einem Morgen zu ihr ins Zimmer, um nach ihrem Befinden zu fragen. Da stolpert er auf der Schwelle, fällt, und fällt so unglücklich, daß er ein Bein bricht.

Er ist von zarter Gesundheit. Trotz aller Sorgfalt heilt der Bruch nur mühsam und unschön. Lange liegt er im Gipsverband, und man führt ihn hierauf, um eine Besserung zu erzielen, nach Barèges, nach Amélie-les-Bains, nach Nizza. In Nizza stellt sich eine kleine Besserung ein. Er hinkt von nun an. Im folgenden Jahr macht er eine Reise nach Barèges. Sein Gang ist unsicher geworden. Er bricht auf dieser Reise auch noch den anderen Fuß. Der Vater Lautrecs hat in einem Brief an Joyant den Vorgang geschildert: Henri spaziert mit seiner Mutter zusammen in der Nähe von Barèges; er rutscht aus und fällt in das Bett eines ausgetrockneten Gießbachs. Die gleiche Geschichte wiederholt sich. Man wendet sich an die besten Ärzte. Sie vermögen nicht das geringste zu tun, um die Heilung zu fördern. Das Wachstum der unteren Glieder setzt von nun an vollständig aus. Der Oberkörper entwickelt sich in gesunder Weise. Lautrec fällt es schwer, sich auf seinen beiden Stummeln fortzubewegen. So fängt er an, die Bewegung zu hassen. Wenn er ausgeht, benutzt er von jetzt an immer die Kutschen.

---

* Der Brief an seinen Freund Devismes, in dem er seinen Erfolg meldet:

Très cher, Albi, 22 Nov. 1881.

Entraîné dans le tourbillon du baccalauréat (j'ai réussi cette fois) j'ai négligé mes amis, la peinture et tout ce qui mérite l'attention ici-bas pour les dictionnaires et le bon manuel.

Enfin, le jury de Toulouse m'a déclaré acceptable, malgré la niaiserie que j'ai déployée à leur répondre, à eusses. J'ai fait des citations de Lucain qui n'avaient jamais existé, et le professeur, voulant paraître érudit, m'a reçu à bras ouverts. Enfin, c'est fait .....

Vous allez trouver ma prose bien flasque, mais c'est l'effet du dégonflement moral qui suit la tension examinatoire. Espérons mieux une autre fois.

Votre ami H. de Toulouse-Lautrec.

Lautrec hat mit seiner Mutter, um sie über das Unglück zu trösten, das ihr schweren Kummer machte, hin und wieder gescherzt. So etwa: „Ich bin ein Unglückskind. Ich breche in meinem dreizehnten Jahr am dreizehnten Tag des Monats mein Bein — und dazu ist an diesem Tag dann noch Markt.“* Denn jeder Anlaß, wo viele Menschen zusammenkommen, bedeutet für den Knaben schon frühe eine große Freude. Die Mutter reist mit ihm viel umher. Immer hat er kleine Hefte bei sich; er zeichnet in sie und schildert in ihnen auch das tägliche Leben. Er nennt einmal ein solches Heft „Cahier de zigzags, dédié à ma cousine Madelaine Tapié, dans le but louable de la distraire un peu des leçons de Mme Vergnettes: Nice 1881.“** Dann schreibt er eine Reise von Narbonne nach Nizza auf; er stellt die Leute dar, denen er auf der Reise begegnet, schildert das Essen und die Aussicht, die man von den Fenstern des Hotelzimmers aus hat.

In diese Zeit fällt die Freundschaft mit einem gleichaltrigen Knaben, dessen Veranlagung ähnlich ist. Die beiden Jungen haben sich in einem Bade kennengelernt; beide sind kränklich, das schließt sie zusammen. Man hat aus dieser Zeit ein Bündel köstlicher Dokumente erhalten: acht Briefe; es sind beinahe die einzigsten Selbstzeugnisse seiner Jugend: die Pfeiler, die es möglich machen, von seinen frühen Jahren aus in sein reifes Alter hinüber die Brücken zu schlagen. Später hat er nicht mehr sehr viel geschrieben.

Die Briefe eines vierzehnjährigen Jungen. Sie verraten vor allem eine gute Erziehung. Man glaubt den Knaben frischgewaschen im Sonntagsanzug am Tische sitzen zu sehen, wie er sie schreibt. Er berichtet seinem Freund von Nizza aus, vom Bad Lamalou, vom Schloß du Bosc und von Albi.

In einem ersten Brief erzählt er, wie man das Bein vom Gipsverband frei legt, er versucht, darüber zu scherzen, man sieht, wie er die Zähne zusammenbeißt. Er erzählt vom bewundernswerten Bruch und fügt bei: natürlich vom ärztlichen Standpunkt aus zu bewundern. Er hat erfaßt, daß seine Beinbrüche für den Arzt nur besonders aufschlußreiche Fälle sind. Dieser ist vom Zustand entzückt, läßt Henri ausruhen, kommt am folgenden Morgen, biegt ihm das Bein (der Knabe berichtet) im rechten Winkel zusammen und schafft ihm entsetzliche Augenblicke; und der junge Lautrec schreibt seinem Freund nun, wie froh er wäre,

* Nach der Erzählung der Mutter.

** Joyant: Lautrec Seite 47.

Bäumendes Pferd. Öl. 1881

wenn dieser nur fünf Minuten während des Tages an seinem Bette sein könnte, er könnte die Schmerzen, die noch kommen würden, mit heiterem Gesichte erwarten. Die Zeit vertreibt er sich damit, daß er sich ein Segelboot baut, er sei gerade dabei, die Treppenluken auszuschneiden, die Wanttaue hätten ihm nur etwa einen halben Tag weggenommen. Er hat das Segelboot mit seinem Freund zusammen begonnen, nun fragt er ihn um Auskunft über verschiedene Dinge, die damit zusammenhängen.

Kurz darauf erlebt nun sein Freund einen schweren Unfall. Lautrec ist gütig und zärtlich. Vierzehnjährige Jungen schreiben im allgemeinen nicht so wie dieser Knabe schreibt; man denkt, wenn man diese Briefe liest, an jene, die Marcel Proust seinen Freunden geschrieben hat. Henri schämt sich, daß er dem Freund so sehr geklagt hat; er findet, er hätte tapferer sein müssen. Er möchte am Bett des Freundes sitzen, möchte ihn unterhalten; aber er ist nicht sicher, ob ihm das möglich wäre. Und er übertreibt nun liebenswürdig seine eigene Unfähigkeit und stellt die Begabung seines Freundes ins beste Licht. Er ruft die Erinnerung an

die Dinge wach, die sie gemeinsam verfertigt haben; er werde ihm von seinen Zeichnungen schicken, sagt er, aber seine Auswahl sei nicht sehr groß: Matrosen und Pferde — und er gibt über seine Versuche selber das Urteil: die Pferde seien besser gelungen als die Matrosen, Landschaften habe er keine gemalt, und er bekennt, er sei unfähig, eine Landschaft zu malen, nicht einmal die Schatten gelängen ihm, seine Bäume seien nichts als Spinat, und das Meer, wenn er es male, gleiche allen anderen Dingen, nur nicht dem Meer. Und an dieser Stelle findet man den folgenden Satz, den Satz eines Vierzehnjährigen: „La Méditerranée est le diable à peindre, précisément parce qu'elle est si belle".* Nebenbei schreibt er auch ein Matrosenlied ab; er tut es scheinbar zufällig, und doch merkt man die Absicht, seinen Freund damit zu erheitern. Alles hat die gewollte und etwas übersteigerte Heiterkeit, die Menschen mit Empfindung so leicht in Briefen an Kranke zeigen, die sie lieb haben und die sie fröhlicher stimmen wollen.

Im Februar 1880 schreibt er einen dritten Brief — wieder von Nizza aus —, der so beginnt: „Mea culpa, mea culpa, mea maximissima culpa." Und dann entschuldigt er sich, daß er solange nichts geschrieben habe. Er stellt nicht mehr mit der gleichen Leidenschaft Segelboote her; jetzt zeichnet und malt er sie. Und wieder beurteilt er seine Arbeit: „Ma chambre est remplie de choses qui ne méritent même pas le nom de croûtes."

Sein Freund hat unterdessen eine kleine harmlose Erzählung geschrieben: Cocotte (Cocotte ist der Name eines Pferdes). Sie berichtet das Erlebnis eines Priesters mit diesem Pferd.** Devismes bittet den Freund, er solle Zeichnungen dazu entwerfen, und Lautrec erklärt sich mit großer Freude bereit; er dankt Devismes herzlich für die Übersendung seiner Novelle: „Erst gestern habe ich Ihr Prosakleinod erhalten." — Und von sich selber schreibt er: „Es ist wirklich viel zu gut von Ihnen, daß Sie Ihre Augen meinem armseligen Bleistift zugewendet haben, er wird soviel leisten als er kann, davon dürfen Sie überzeugt sein." Lautrec langweilt sich schrecklich in Lamalou. „Der Ort ist", sagt er, „ein grausiges Loch, das in rote Erde gegraben ist", und um sich zu zerstreuen, denkt er an seinen Freund; er denkt an ihn im Bad, im Bett und auf dem Spaziergang: „Sie werden sagen, nun schlägt's in Gefühlsduselei um; es ist trotzdem die wahr-

* Joyant: Lautrec, Seite 44.

** Die Erzählung ist im Besitze Tapiés de Céleyran.

Mail coach. Öl. 1881

haftige Wahrheit.“ — Er vergleicht Lamalou mit Barèges und findet, daß es wenigstens den einen Vorteil habe, daß man sich nicht die Beine brechen könne. Er erzählt von den fünfzig Meerbädern, die er vorher in Nizza genommen hat, und die beweisen sollen, daß seine Gehwerkzeuge nun wieder besser arbeiten, und daß er wieder Freude am Meer und damit auch Freude am Bauen von kleinen Booten bekommen habe.

Zwei Monate später übersendet er ihm dreiundzwanzig Zeichnungen. Die beiden folgenden Briefe setze ich ganz hierher.* Der vierzehnjährige Junge sagt darin Dinge, die man als Motto über sein späteres Werk setzen kann.

Oktober 1881.

Thermalbad Alt-Lamalou (Hérault).

Mein lieber Freund!

Ich habe getan, was mir möglich gewesen ist, und ich schicke Ihnen mit der gleichen Post dreiundzwanzig Zeichnungen und eine davon doppelt,

* Joyant: Lautrec, Seite 43—51.

eines Unfalls wegen. Es sind vielleicht Skizzen, die ein wenig zu lustig sind, aber mir scheint, die Erzählung selber ist es nicht minder. Armer Herr Geistlicher! Da ich ganz zu Ihrer Verfügung stehe, schreiben Sie mir bitte, ob Sie wünschen, daß ich Veränderungen an den Zeichnungen vornehme, und schicken Sie mir, wenn Sie wollen, die zurück, die Ihnen nicht passen. Wenn Sie etwa neue Zeichnungen wünschen, so bin ich der gegebene Mann dafür, glücklich, daß Sie Ihre Aufmerksamkeit auf meine einfachen Einfälle gerichtet haben . . .

Ich habe versucht, wahr zu sein und nicht traumhaft zu verfälschen. (Der Dreißigjährige redet im gleichen Ton, und wenn man den Satz für sich allein betrachtet, kann er vor jedem seiner Werke gesagt sein). Vielleicht ist das ein Fehler, aber es ist mir unmöglich, Warzen zu übersehen, ich gebe Ihnen gerne noch mutwillige Haare mit, ich mache sie gerne noch größer und setze ihnen eine glänzende Spitze auf.

Ich weiß nicht, ob Sie Ihre Feder beherrschen können, aber wenn mein Bleistift sich einmal bewegt, so muß ich ihn gehen lassen oder plumps . . . dann ist es vorbei.

Also ich habe mein Möglichstes getan, ich hoffe, Sie werden nachsichtig sein. Was für Ehre und Ruhm für mich . . . , aber man soll die Bärenhaut nicht verkaufen, bevor . . .

Leben Sie wohl, ich drücke Ihnen recht herzlich die Hand.

Ein werdender Maler,

H. de T. L.

P. S. — Schreiben Sie sofort ein Wort. Ich fiebere.

Und nun der andere Brief. Er ist wahrscheinlich nur wenige Tage später geschrieben; die gleiche Spannung scheint auch in ihm zu leben.

Oktober 1881.

Schloß Bosc,

über Naucelle (Aveyron).

Mein lieber Freund!

Ich habe geglaubt, närrisch zu werden, wie ich Ihren liebenswürdigen und nachsichtigen Brief gelesen habe. Nie hätte ich geglaubt, daß eine solche Güte möglich ist, meine elenden Skizzen anzunehmen und mir

dafür dann noch zu danken. Übrigens gehen Sie mit meinen Zeichnungen zu nachsichtig um. Nehmen Sie die, welche Ihnen gefallen. Immerhin empfehle ich Ihnen den Kopf mit den Ratten und den Schädel inmitten der Helme. Eine Zeichnung können Sie vor allem weglassen: jene Hütte voller Gefühlsduselei. Das übrige, ad libitum. Ich weiß, daß Sie gut wählen werden und bin zu glücklich, wenn eine einzige Ihnen gefällt. Ich schicke Ihnen die Geschichte zurück, die ich bei mir behalten hatte für den Fall, daß ich etwa andere Zeichnungen hätte entwerfen sollen.

Nun also, ich bin verrückt, glücklich, irrsinnig, wenn ich daran denke, daß vielleicht Ihre Prosa wie . . . ein schönes Feuerwerk meine Einfälle umrahmen wird; daß Sie mir auf dem dornigen Weg in die Öffentlichkeit hilfreiche Hand bieten werden und endlich, daß ich wieder ein wenig die alte Freundschaft erkannt habe, die dadurch, daß sie älter wird, an Wert noch gewinnt.

Ihr

H. de T. L.

Zu seinem schweren Unglück gesellt sich eine große Enttäuschung. Sie führt zu einer tiefen Verbitterung. Ihre Folgen hätten viel weiter führen können als sie tatsächlich geführt haben.

Die Sache liegt so: Der Vater ist von harter Natur und lebt in Träumen des Mittelalters; er hat von Anfang an in seinem Sohn nichts anderes als den möglichen Begleiter auf wilden Jagden gesehen; er hat aus ihm ein Rassentier formen wollen, mit dem man in der Welt prahlen kann; zudem will er in ihm einen tüchtigen Falkenzüchter heranbilden. Nun bricht alles zusammen.

Zorn und Verachtung gegen seinen Sohn steigen in ihm auf; er hält das nur schwer zurück und wendet sich von nun an ganz von ihm ab. Von seinem Werke wird er gar nichts verstehen.

Der volle Name des Vaters lautet: Comte Alphonse Charles-Jean-Marie de Toulouse-Lautrec-Monfa. Er stirbt im Oktober 1913 im Alter von 75 Jahren in Albi, an der Rue de l'École-Mage. Auch die jungen Leute von Albi haben ihn noch gekannt. Ich habe die verschiedensten Menschen nach ihm gefragt, habe mit Studenten, Schriftsetzern, Redakteuren und Tierärzten über ihn geredet. Fragt man dort nach ihm, so ist die Antwort

beinahe immer die gleiche: „Oh! Il était original, celui-là.“ Und dann erzählen sie irgendeinen Zug, der das bestätigt.

Ich habe einige Photographien sehen können, die den Grafen darstellen. Eine Photographie im Hause Tapiés zeigt ihn hoch zu Pferde; es ist wahrscheinlich im Bois de Boulogne. In der erhobenen rechten Hand hält er den Falken, man sieht vom Kopf nur die hohe Astrachanmütze und einen kräftigen schwarzen Rundbart. In einem Rahmen im Lautreczimmer des Familienhotels in Albi sind drei andere Photographien zusammengestellt. Die mittlere zeigt den älteren Mann. Es scheint die Gestalt eines Försters zu sein. Der Bart ist schon angegraut, die Nase ist kurz und gebogen, unter dem Hut blicken helle und harte Augen hervor, die Haltung des Mannes ist selbstbewußt, sehr kräftige, breite Hände sind ineinandergelegt. Und wieder eine andere Photographie: Der junge Graf in der Uniform eines Officier de lanciers de l'Impératrice. Der Helm sitzt etwas schräg auf dem schwarzen Haar, die Lippen, über denen ein dunkler aber noch schwacher Schnurrbart liegt, sind hochmütig zusammengezogen; der Offizier steht mit einem großen Säbel unter dem rechten Arm vor einem fallenden Vorhang. Und eine letzte Photographie: der Graf hat sich in die Rüstung eines Ritters gekleidet; an den Füßen sind hohe Reitstiefel; vorn auf der Brust sieht man ein weißes Kreuz; er hält in der rechten Hand einen Bogen, der auf den Boden gestützt ist; an seine linke Seite ist ein Schwert geschnallt, vorn ein Dolch, man sieht vom Gesicht, das durch den Kettenpanzer geschützt ist, den schwarzen Bart und ein wenig auch von den Augen.

Ein liebenswürdiger Major von Albi, der mit dem Grafen befreundet war, hat mir über ihn einen Brief geschrieben. Ich gebe ihn wieder.

„Der Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa hatte 1860 die Militärschule von Saint-Cyr absolviert. Er wurde daraufhin Offizier in einem Kavallerieregiment der kaiserlichen Garde, in dem die meisten großen Namen Frankreichs vertreten waren. Er bat bald um die Entlassung. Man verließ damals den Dienst erst dann, wenn man sich verheiraten wollte. Der Graf hatte aber auch andere Gründe. Er war der kaiserlichen Regierung nicht sehr ergeben, und sein unabhängiger Charakter machte ihm den unumgänglichen Zwang des militärischen Lebens zur Qual. Er reiste gerne, er liebte

den Zufall, das Unvorhergesehene, und seine Eigenart war in allen Dingen sehr ausgesprochen. Man hat das Wesen dieses vollendeten Grandseigneurs beliebig verzerrt. Den meisten Betrachtern ist nur seine Schrullenhaftigkeit aufgefallen, und sie haben darüber die außergewöhnliche feine Artung seines Geistes vergessen.

Er lebte zum Teil in der Gegend von Orleans, wo ihn die großen Treibjagden in den Wäldern von Sologne anzogen, zum Teil in Südfrankreich, woher sein Geschlecht stammt. Er machte viele Reisen ins Ausland, nahm dabei manches auf und gewann noch mehr durch geistreiche Folgerungen. Es ist nicht zu leugnen, daß er voll seltsamer eigenwilliger Einfälle war, aber vor allem war er freigebig bis zur Verschwendung. Wenn ihm ein Wagen nicht mehr gefiel, ließ er ihn auseinandernehmen und hängte die einzelnen Teile in einer Scheune auf, die er zu diesem Zweck gemietet hatte. Eines Tages kaufte er für einen sehr hohen Preis ein Pferd, ließ es aber in der Stallung des Händlers, zahlte ihm ein bedeutendes Futtergeld und gab nach kurzer Zeit schon das Tier dem gleichen Händler gegen eine geringe Summe zurück. Es ist begreiflich, daß er auf solche Weise sein Vermögen nicht etwa vermehrte. Er zähmte Eulen und Falken und machte in einem Park von Albi Versuche mit ihnen. Er kleidete und nährte sich nach den Beobachtungen, die er auf seinen zahlreichen Auslandsreisen gemacht hatte. Er gab einmal einem seiner Freunde den Auftrag, einen Mann, der dazu die geeignete Erscheinung hatte, um die Freundlichkeit zu bitten, sich in einer mittelalterlichen Rüstung photographieren zu lassen, die er auf einer Auslandsreise erworben hatte... Solche Dinge hat seine Umgebung gesehen, aber dabei ist ihr die Feinheit entgangen, mit der er alles getan hat, seine geistreiche, ungewöhnlich anziehende Unterhaltung, seine Sprachbegabung, seine Wortgewandtheit, seine zeichnerische Veranlagung: er gab mit zwei Bleistiftstrichen einen Umriß, der zu leben schien. Und dabei rede ich nicht einmal von der Zuverlässigkeit seiner Beziehungen und von seiner Herzensgüte."

Man vergesse dabei das eine nicht: es ist der Brief eines Freundes. Und der Schreiber selbst ist von einer außergewöhnlichen Höflichkeit und Rücksicht.

Sehr oft sind die Schenkungen des Grafen von Toulouse-Lautrec nur Gebärden nach außen hin. Er schenkt Pferde und Wagen weg und holt sie am andern Tag

mit vielen Entschuldigungen und unter dem Vorwand zurück, er müsse noch etwas an den Dingen in Ordnung bringen. (Vergl. Joyant: Lautrec, Seite 36.)

Das Bild wird durch Berichte von andern so ergänzt:

Der Graf von Toulouse-Lautrec-Monfa ist nahezu ständig auf der Jagd oder bei seiner Mutter in Albi, häufig auch in Paris, selten bei seiner Frau. Man schildert ihn als einen eigensinnigen, herrschsüchtigen Menschen, als einen Edelmann mit eingefleischtem Ahnenstolz, der an seiner Überlieferung festhält und sich in Stunden, wo ihm alles andere langweilig wird, damit beschäftigt, Pferde und Hunde, die in seiner Nähe sind, in Ton zu modellieren oder zu zeichnen.*

Alle Launen des alten Geschlechtes, das trotzig gegen die mächtigsten Fürsten gekämpft hat, leben in diesem Sprossen nach, der die veränderten Zeiten überhaupt gar nicht zu beachten scheint und der sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten und am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts genau so bewegt, als ob er noch im Mittelalter sei.

Er verachtet, was bürgerliche Übereinkunft geschaffen hat; nie ist er lange am gleichen Ort; immer läßt er sich von der augenblicklichen Laune beherrschen, er macht die Nacht zum Tag, den Winter zum Sommer. Er kann mitten in der Nacht aufstehen, sich eine Kerze und eine Hutschachtel holen und damit in die Wiesen hinausgehen, um sich Löcherpilze zu suchen. Oder er wirft sich in schottische Tracht, zieht an Stelle des karrierten Rockes ein Ballettröckchen an und erscheint so am Mittagstisch. An solche Dinge müssen sich die Seinen und seine Freunde gewöhnen. Er zieht sich Hunde und Falken und lebt mit ihnen in hellen Sommernächten in einem Zelt; er spaziert mit den Falken in den Gassen umher und trägt dabei in der rechten Hand rohes Fleisch, mit dem er seine Lieblingstiere füttert. Dabei sieht ihm die Bevölkerung mit Entzücken zu. Denn der Südfranzose liebt es, wenn man ihn mit solchen Dingen unterhält.

Er besitzt ein Jagdgebiet in Sologne. Er lobt es vor allen seinen Bekannten so sehr, daß einen Freund, der ein ausgezeichneter Jäger ist, die Lust ankommt, in diesem Gebiet sich einige Vögel zu schießen.

Die beiden machen sich an einem heißen Tag auf den Weg; sie müssen mehrere Stunden mit der Eisenbahn fahren, dann eine Stunde auf einem schlechten Gefährt aushalten und eine weitere Stunde auf holperigen und engen Wegen laufen.

* Vergleiche damit die Aufzeichnungen Coquiots und Leclercqs.

Wie sie auf dem Jagdgebiet schwitzend endlich ankommen und der Freund die Flinte vornimmt, packt ihn der Graf an der Hand und sagt: „Lieber Freund, ich bitte Sie: schießen Sie nicht; ich freue mich über diese Vögel so, und wenn Sie schießen, dann könnten Sie ihnen Angst einjagen, und es ist wohl möglich, daß sie fortfliegen und gar nicht mehr zurückkommen.“*

Zugpferd. Öl. 1881.

Dieser seltsame Mensch benimmt sich auch in der Hauptstadt nicht anders als im kleinen Albi. Er fährt eines Abends ein Freundespaar in die Oper. Überall, wo das Gefährt durchkommt, macht man sich darüber lustig und schaut ihm vergnügt nach; von all dem scheint der Graf nicht das geringste zu merken. Er hält in sicheren Händen ruhig die Zügel. Wie seine Gäste vor der Oper absteigen, sehen und hören sie die Ursache dieses Aufsehens: der Graf hat einen großen Käfig voll kleiner Vögel unter dem Wagen festgebunden; die Tiere sollen noch ein wenig die frische Luft genießen, bevor sie seinen Falken zur Nahrung vorgeworfen werden.

* Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec, Seite 26.

In der Nähe des Élysée in einem stillen Quartier hat er sich eine Wohnung gemietet und hat Bienenstöcke hineingestellt, weil er den Flug der Bienen genau studieren will. Am Morgen steht er so früh auf, wie er es auf dem Lande gewohnt ist, und da er findet, die Wäscherinnen von Paris verständen es nicht, die Wäsche richtig zu waschen, wäscht er sie selbst in einem nahen Bach. Er reitet gegen den Morgen auf einer Mutterstute ins Bois, hält an irgendeinem stillen Fleck, steigt ab, zieht einen Becher hervor und melkt die Stute, worauf er gemächlich sein Frühstück beginnt.* Bei einer solchen Gelegenheit begegnet er einmal einem Trupp Tartarenreiter, die für Unterhaltungszwecke dem Jardin d'Acclimatation verpflichtet sind. Das paßt dem Grafen, der immer auf der Suche nach außergewöhnlichen Dingen ist: er stellt sich an ihre Spitze, reitet mit ihnen in die Stadt nach dem Gaumont-Palace und läßt sich mit ihnen zusammen photographieren.

Unbekümmert führt er diese Launen ins neue Jahrhundert hinein. Wie er im Jahre 1912 vernimmt, daß Gustave Coquiot ein Buch über seinen Sohn vorbereite, wird er bei der Nachricht so wütend, daß er von Albi nach Paris reiten will, um Coquiot für diese Unverschämtheit zu strafen. Natürlich geschieht das nicht darum, weil er etwa Coquiots Bücher gekannt hätte. Er denkt sich die Strafe phantastisch aus: es soll ein Zweikampf in der Art sein, wie man sie im Mittelalter ausgeführt hat: der Graf von Toulouse-Lautrec stammt vom höchsten Adel, Gustave Coquiot ist nur ein Mann aus dem Volk; so soll der Adelige mit einer Lanze bewaffnet sein und in einem schützenden Graben stehen, der Mann aus dem Volk soll als Waffe nur einen einfachen Stock haben dürfen.**

Und nun noch einige Züge, die man mir in Albi erzählt hat:

Der Graf macht eine Zeitlang Versuche mit großen Papierdrachen; er trägt sie, die viel größer sind als er selbst, sehr behutsam durch die Straßen. Er hält sie mit kleinen Aluminiumringen an seiner Hand fest; diese Ringe bringt er nachher zu Knaben, die an der gleichen Straße wohnen, und bittet sie, sie für ihn aufzubewahren, er selber habe leider dafür keinen Platz mehr. Man hat mir auch verschiedene Male seine Kleidung geschildert. Er hat diese

---

* Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec, Seite 25.

** Gustave Coquiot: Lautrec, Librairie Ollendorf, Seite 10. Die nächsten Verwandten Lautrecs bestreiten die Richtigkeit dieser Erzählung.

Kleidung wirklich in Albi getragen: kurze Hosen, die ihm nicht einmal bis an die Knie hinunterreichen, die vorn geschlossen sind und die sich zwischen den Schenkeln öffnen, damit sie ihn nicht auf der Jagd hemmen. Wenn etwas in seinem Anzug nicht stimmt, ordnet er ihn, als ob er bei sich zu Hause sei, am lichten Tag mitten auf dem Marktplatz von Albi. Südfranzosen ertragen solche Dinge; sie haben alle etwas vom Tartarin an sich.

Graf Alphonse von Toulouse-Lautrec
Federzeichnung

Seine Reisen sieht man jedesmal deutlich seinen Gewändern an. So bringt er einmal von Ungarn einen schönen Pelz zurück; er hat ihn so gern, daß er ihn auch in der warmen Zeit trägt. Er versucht, sich verschiedene Gerichte selbst und auf besondere Art zuzubereiten: er kauft ein Stück Fleisch und läßt es beim Metzger, bis es halb verfault ist, dann dämpft oder bratet er es, aber er ißt es nicht mehr. Er nährt seine Falken in seinem Studierzimmer an der Rue de l'École-Mage. Das Zimmer ist voll von altertümlichen Gegenständen aus den verschiedensten Zeiten, die er auf seinen vielen Reisen zusammengekauft hat. Es ist heute noch manches von diesen Dingen in der Familie erhalten. Was da ist, legt meistens Zeugnis für einen guten Geschmack ab. Zwischen diesen Gegenständen nun liegen Schafknochen herum, an denen man noch Fleischreste sieht; sie liegen wochenlang, denn niemand hat die Erlaubnis, das Zimmer zu betreten, sogar das Dienstmädchen nicht. Natürlich hat man dieses Verbot umgangen und hat das Zimmer immer gereinigt, wenn er auf der Jagd gewesen ist. Und viele andere Dinge noch. Die Leute in Albi können stundenlang von ihm erzählen.

Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist kein gutes gewesen, und man bezeichnet es milde, wenn man es so nennt. Der Vater hat zuviel von dem besessen, was sich der Sohn auch gewünscht hat, und hat viel zu wenig von dem gehabt, was dem Sohn hätte helfen können, sein Unglück leichter zu tragen oder halbwegs zu vergessen. Der Vater hat die Krüppelhaftigkeit des Sohnes betont. Man erzählt in Albi überall, daß sich der Vater geschämt habe, mit dem Sohn auszugehen. Es hat keinen Sinn, das verschweigen zu wollen. Französische Biographen übergehen dieses Verhältnis. Er mag zum großen Teil

aus inneren Widerständen heraus so gehandelt haben; gerade das aber hat auf den Sohn um so stärker gewirkt. Der Vater hat in körperlicher Kraft und Gelenkigkeit die einzig wertvollen Eigenschaften eines Mannes gesehen. Seine Erziehung hat ihm diese Anschauung überliefert. Sein ganzes Leben ist ein Beweis dafür gewesen. Er hat vor allem das in seinem Geschlecht weiterleiten wollen. Und gerade dieses ist ihm nicht gelungen. Menschen seiner Art lieben es nicht, sich selber Vorwürfe zu machen. Das erscheint ihnen unmännlich. Lieber machen sie den andern Vorwürfe. In seinem Sohn sieht er ein verfehltes Wesen; damit erscheint ihm auch sein eigenes Leben ein wenig verfehlt. Natürlich nur gerade so weit, als es ein sehr starker Wille zum Leben zuläßt. Menschen, die so geartet sind, wie der Vater von Lautrec, sind auch von gesunden Naturen auf die Dauer nur schwer zu ertragen. Wenn schon gesunde Menschen unter einem solchen Wesen leiden müssen, wieviel schmerzhafter muß es dann auf einen Krüppel wirken. Lautrec wird durch Kränklichkeit und Krüppelhaftigkeit auf die andere Seite des Lebens gedrängt. Er beobachtet als Knabe schon scharf. Und er sieht schon in frühen Jahren vieles im Wesen seines Vaters als lächerlich an. Seine großen Gebärden durchschaut er: „Der Graf, mein Vater, macht seine Feste immer nur mit Milchkaffee", sagt er. Sicher hat er ihn in seiner Jugend geliebt und ihn mit der ganzen Glut eines jungen Menschen bewundert. Als Kind hat er eine Photographie, die den Vater mit einem Falken in der Hand auf einem Pferde sitzend zeigt, abgezeichnet und nachher mit Aquarellfarben bemalt: und mit was für einer rührenden Liebe! Die ungeschickte Kopie erschüttert. Um so entschiedener muß nachher die Umkehr gewesen sein. So hat er von seinem Vater einige Karikaturen gezeichnet, die viel aussagen, wenn man sie zu lesen versteht. Auf einem Blatt der Sammlung Tapié (Band V) sieht man den Grafen Alphonse, wie er auf einem dünnen Klepper reitet, ein Don Quixote unserer Tage auf einem Gaul, der kläglicher ist als die Rosinante —, das Tier hat starrende Augen, der Schwanz steht wie eine geschälte Weidengerte hinten heraus; der Graf hat den Kopf in einer prahlerischen Bewegung nach vorn gestreckt, der Bart struppt sich und läuft in eine kärgliche Spitze aus, die steif und schülerhaft regelmäßig gezeichnet ist, auf dem Schädel sitzt ein zu kleiner Hut. — Und andere Karikaturen: eine Federzeichnung zeigt ihn von hinten, wie er an einem Stock breit ausschreitet, er trägt karierte Hosen, an seine Füße sind niedere Stulpen

gesteckt, über seinen Oberleib ist eine dicke Jacke gezogen, auf dem Kopf sitzt wiederum der Melon. Ein anderesmal ist er von der Seite dargestellt: die Schuhe, viel zu groß, sind mit klotzigen Nägeln versehen, der Bart ist buschig, unter dem rechten Arm hält der Graf ein Jagdgewehr; das Untersetzte seiner Gestalt ist in das Bäurische übertrieben: Alphonse de Toulouse-Lautrec scheint auf der Jagd zu sein (Band VII).

Im Vater Lautrecs verbindet sich ein heftiges Temperament mit einem ausgesprochenen Verstand; Menschen, die in einem solchen Falle ihre Kräfte nicht auf ein bestimmtes Ziel hin ordnen können, unterliegen leicht der Versuchung, ihre Launen zu wichtig zu nehmen und zuviel hinter ihnen zu sehen, weil sofort ihre ganze Triebkraft in diese Richtung strömt: der große Rhythmus, der das Leben der früheren Geschlechter bewegt hat, ist nicht mehr da, alles Leben ist in einen kleinen Rahmen gespannt, was früher Schlachten gewesen sind, das sind nun müßige Launen geworden.

So steht, wenn man Sohn und Vater vergleicht, körperliche Kraft und Gewandtheit äußerer Kraftlosigkeit und äußerer Plumpheit gegenüber. Aber hinter diesen Erscheinungen wachsen die großen Gegensätze empor: der Vater ist Dilettant. Solche Menschen sind oft die gefährlichsten Feinde der Kunst; weil er selbst zu zeichnen versteht und weil das Zeichnen ihm leicht fällt, hält er vom Werk seines Sohnes nicht viel.

Auch das schmerzt Lautrec. Vater und Mutter verstehen ihn nicht in dem, was für ihn das Wesentlichste wird: so trägt er schwer an seiner Berufung.

Und nun die Mutter des Künstlers. Ihr Bild steht leuchtend neben dem Bild des Mannes. Ihr Name ist Adèle Tapié de Céleyran. Sie ist die Tochter von Léonce Tapié de Céleyran und von Louise d'Imbert du Bosc. Ihre Mutter ist die Schwester der Mutter ihres Gemahls. Und diese Schwestern sind Töchter des Grafen d'Imbert du Bosc und der Zoé de Solages. Die Eltern des Künstlers sind also Vetter und Base.

Das Geschlecht der Tapié de Céleyran reicht nun allerdings nicht weit zurück; wenigstens nicht in seiner Form: Tapié de Céleyran. Die Tapiés stammen aus Azille im Minervois (Departement Aude): dort sollen sie sich bis ins achte Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Der Vetter Lautrecs hat darüber eigene Studien gemacht.* Im sechzehnten Jahrhundert haben die

* Généalogie de Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa par Gabriel Tapié de Céleyran. Manuskript.

Glieder dieser Familien hohe Stellungen in den Gemeinden und im Staat eingenommen; sie siedeln sich im siebzehnten Jahrhundert in Narbonne an. Von nun an läßt sich ihr Stammbaum ununterbrochen verfolgen. Man findet in diesem Geschlecht einen strengen kirchlichen Einschlag: einige Glieder des Hauses werden nacheinander Priester. Daneben stellen sie auch einen Generalschatzmeister.* Die Tapiés kommen erst sehr spät dazu, ihrem Geschlecht den Adelstitel anzufügen. Die Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem verkaufen im Jahre 1680 eine Besitzung (Saint-Jean de Céleyran) mit allen Rechten und aller Gerichtsbarkeit der Familie Mengau von Narbonne. Jacques Mengau ist Rat am Hof von Montpellier, sein voller Titel lautet: Conseiller correcteur en la Souveraine Cour des Comptes et des Finances de Montpellier.** Er adoptiert als Nachfolger für seine Besitzung, die vor der Aufteilung über 1500 Hektar Wiesland und Wald umfaßt, seinen Neffen Esprit-Jean-Jacques-Toussaint Tapié. Von nun an bewohnt das Geschlecht diesen Boden und nennt sich nach ihm Tapié de Céleyran. Aber weil es gegen das Ende des letzten Jahrhunderts Geld braucht, wird die Besitzung an Frédéric Humbert verkauft.

Der Vater des Künstlers ist arm, seine Mutter ist reich. Sie hat von ihrem Vater eine Reihe von Besitzungen geerbt: ein Gut Ricardel, das einen Teil der großen Besitzung Céleyran ausmacht, das Schloß Malromé in der Gironde. Ich habe die Mutter des Künstlers in Toulouse besucht. Man hat ihr erzählt, daß ich eine weite Reise gemacht habe und nach Albi gekommen sei, um die Werke ihres Sohnes zu sehen. Es freut die Frau und tut ihr wohl, daß man nur ihres Sohnes wegen von weither gereist kommt. Das sagt ihr mehr als die Dinge, die sie über ihren Sohn lesen kann. So hat die vierundachtzigjährige Frau, die sich von der Welt zurückgezogen hat, den Wunsch ausgesprochen, mich zu sehen. Die Gestalt dieser Gräfin, die die Mutter eines bedeutenden Künstlers ist, hat mich schon lange beschäftigt, und um so mehr, als ich vorher Gelegenheit gehabt habe, die Gestalt des Vaters aus vielen Erzählungen heraus eindrücklich erleben zu können. Ich habe von ihm so viele Dinge gehört, daß ich nicht einmal alles aufgeschrieben habe.

Die Gräfin Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa wohnt in Toulouse in

---

* Vergleiche Coquiot: Lautrec, Ollendorf 1923.

** Vergleiche damit den Anhang der Genealogie von Tapié.

einem schlichten und unauffälligen Haus; sie ist in die Stadt zurückgekehrt, von der das Geschlecht ihres Mannes ausgegangen ist. Ich will von diesem Besuch berichten.

Ich streiche, wie ich von Albi nach Toulouse komme, in den Straßen

Frau Juliette Pascal. Öl. 1887

dieser schönen Stadt herum, die der Toulousaner mit Stolz la Ville-Rouge nennt. Ein eisiger Mistral bläst. Wie ich an der Türe der Wohnung läute, öffnet mir ein verhutzeltes Weibchen, das zuerst ein wenig mißtrauisch zu mir aufsieht. Ich zeige ihr die Karte, die man mir mitgegeben hat. Das wird

für sie zu einer besonderen Sache. Es ist die Karte des Vetters von Lautrec, er ist der Neffe der Gräfin; ich glaube, die alte Dienerin hat ihn sehr gern. Ihr Gesicht wird heiter, wie sie den Namen liest, und sie schaut mich jetzt zutraulich an. Sie sagt kein Wort, aber sie trippelt eifrig vor mir her und führt mich in das Empfangszimmer des Hauses. Wie ich hineingehen will, tut man die Küchentüre vorsichtig auf, und in der Spalte erscheint das alte Gesicht eines Mannes: man sieht nichts als Runzeln, die lebhaft um leuchtende Augen spielen. Die gleiche Luft scheint um ihn zu sein, wie um die alte Frau; man glaubt, diesen beiden Menschen anzusehen, daß sie im gleichen Dienst gealtert sind. Er lächelt mich zuvorkommend an. Auch dieses Lächeln ist dem Lächeln der alten Frau verwandt. Ich spüre allerdings eine kleine Verlegenheit heraus; er sieht, daß er über einer Neugier ertappt worden ist, aber zugleich setzt sein Lächeln voraus, daß ich ihm diese Unart nicht zu ernst anrechnen werde.

Ich bin schüchtern. So arbeitet die Begegnung, vor der ich stehe, stärker in mir als sie vielleicht in einem andern arbeiten würde. Die Umgebung der Gräfin habe ich mir anders vorgestellt. Solche Vorstellungen, die aus vielen Dingen wachsen, von denen es scheint, daß sie mit einer bestimmten Gestalt gar nichts zu tun haben, können in einem Menschen mächtig werden. Von der Gestalt der Frau selbst habe ich mir aus verschiedenen Bildern und Photographien, die sie allerdings in früheren Jahren zeigen, einen eigenen Eindruck geschaffen. Ich frage mich jetzt, ob er mir bleiben wird. Ich sehe mich im Zimmer um; es macht den Eindruck jener namenlosen Bürgerlichkeit, die man in vielen französischen Häusern findet; man sieht, daß dieses Zimmer nicht bewohnt wird, die Möbel sind alt, aber man glaubt ihnen trotzdem die Dutzendware anzusehen, sie sind schmucklos überzogen. An den Wänden hängen Zeichnungen Lautrecs. Sie sind so namenlos wie die Möbel selbst, sie sind unter Glas gelegt und in schmale Holzleisten gefaßt, so gehen sie mit der Umgebung beinahe zusammen. Es sind geschickte und gute Kohlezeichnungen des Schülers; man sieht ihn in diesen Blättern auf dem geraden Weg zu einer akademischen Stelle. Ich habe hundert Zeichnungen ähnlicher Art im Konservatorenzimmer des Lautrec-Museums von Albi angesehen und habe in ihnen nach Anzeichen gesucht, die den großen Künstler verraten. Und habe sie nicht gefunden.

Ich habe erwarten müssen, daß solche Zeichnungen in der Wohnung der

Gräfin sind. Man hat mich vorher schon darauf aufmerksam gemacht. Aber jetzt überrascht es mich doch. Die Mutter des Künstlers hat das Werk ihres Sohnes nicht verstanden. Aber sie hat seinem Willen zum Künstlertum nie ein Hindernis entgegengestellt. Ich habe später von ihr den Grund erfahren, warum sie so gehandelt hat. Das Malen hat es dem Sohn erleichtert, sein Geschick zu ertragen. Ein einziges Bild in diesem Zimmer entschädigt reichlich für alles andere. Wie schade, daß es so verloren hängt! Es ist ein Bildnis der Gräfin von Toulouse-Lautrec, das der Sohn in noch frühen Jahren gemalt hat. Die Überraschung ist groß. Mir scheint, als ich es sehe, daß mir ein großes Gebiet dieses Künstlers noch unbekannt ist. Ich finde von ihm neue Wege zu Bildern, die ich schon kenne. Es ist das schönste Bildnis, das er nach seiner Mutter gemalt hat. Das bedeutet sehr viel. Man findet nämlich in der Lautrec-Galerie von Albi zwei andere Bildnisse — sie sind wundervoll gemalt. So ist mein erster Gedanke: Wenn dieses Bildnis später doch der Sammlung in Albi geschenkt werden könnte! Man hat mir nachher gesagt, daß es geschehen wird. Ich will das Bild hier vorwegnehmen. Die Gräfin sitzt im Garten ihres Landgutes auf einer grünen Bank; man sieht die durchsonnte Schattigkeit eines ländlichen Parkes. Sie trägt einen dunkeln Rock und eine weiße Bluse, die am Hals geschlossen ist und in eine Krause übergeht. Sie hat den hellen Sonnenschirm lässig über die Knie gelegt. Das Gesicht ist braun und voll fraulicher Nachdenklichkeit. Man ahnt, wie sehr sie mit den Dingen im Garten verwachsen ist. Im Hintergrund blühen an großen Sträuchern weiße Hortensien. Wie sind diese Blumen überlegen gemalt! Man glaubt, die vornehme Hand Manets darin zu erraten. Ich habe lange vorher nach einem Stilleben Lautrecs gesucht; unter den früheren Arbeiten, die schwach sind, habe ich es nicht finden können, auf diesem Bilde bin ich ihm endlich begegnet. Und später noch einmal: in der Rückschau der Unabhängigen habe ich auf einem Bild mit dem Maler Conder ein paar Blumen und Früchte gesehen. In diesem Bildnis der Gräfin sind die Blumen wie ein helles Band, das sich in der Höhe des Kopfes über die Fläche hinzieht. Sie schaffen dem gütigen Haupt eine lichte Umgebung.

Ich sehe mich weiter um. Auf einem Tischchen steht eine große Photographie Lautrecs, die ich noch nicht kenne. Auch Coquiot weiß von ihr nichts. Sie ist nach einem kleinen Bildchen vergrößert worden und hat die Unvollkommenheiten und Fehler solcher vergrößerten Aufnahmen. Lautrec sitzt mit der Palette

in der Hand vor der Staffelei. Auf seinem Kopf ist der weiche Filzhut, der ihn nie verläßt und den er als Blendschirm benutzt. Das alles ist auf diesem Bild sehr verwischt und ohne deutlichen Umriß. Nur die guten Augen des Künstlers strahlen auch hier. Ich sehe das Bildnis lange an.

Da öffnet sich die Türe. Ich drehe mich um. Im Rahmen steht eine einfache Frau. Wie ich sie sehe, wird mir zugleich auch wohl. Ich habe eine ähnliche Stimmung noch einmal erlebt, als ich Duret besuchte. Es gibt Frauen, zu denen jedermann sofort die Stellung eines Sohnes hat. Man findet sie in jeder Schicht eines Volkes. Vor einer solchen Frau muß man keine fremde Haltung annehmen. Die Mutter des Künstlers ist klein; an ihrem Arm hängt ein schmuckloses Täschchen. Die Gestalt ist gebeugt, ein entschiedener Wille hält sie noch aufrecht; mit kleinen Schritten trippelt sie auf mich zu. In diesem Trippeln ist etwas wie unvorhergesehene Jugendlichkeit. Fragende Augen schauen durch die Brillengläser auf mich. Sie sind grau, haben einen gütigen Ausdruck, sind nah und zugleich auch fern: ganz die lieben Augen einer alten Frau. Ich bin überrascht und gehe ihr entgegen. Sie sagt vorsorglich: „Es ist gut, daß Sie den Mantel anbehalten haben, denn es ist im Zimmer sehr kalt". So führt sie mich in einen andern Raum. Dort brennt im Kamin ein Feuer; das könnte traulich sein, aber dieser Kamin ist gangbare Dutzendware eines neuerungssüchtigen Geschäftes.

Die Gräfin setzt sich ans Feuer und rückt mir einen Stuhl an ihre Seite. Sie spricht zuerst nicht viel. Sie sieht mich aber von Zeit zu Zeit nachdenklich an und sucht in meinem Gesicht zu lesen. Nachher schaut sie wieder ins Feuer. Sie sagt mir, wie sie sich freue, daß ich ihres Sohnes wegen nach Albi gekommen sei. Sie sagt das, schweigt dann, und ich sehe auf ihrem Gesicht, wie sie die Freude auskostet. Nach einer Weile fügt sie hinzu: „Wenn das Henri wüßte!" — Aus diesem Satz spricht die Mutter; und darum packt er mich auch. Nun fällt ihr aber ein, mir noch die Bilder in den andern Räumen zu zeigen. Sie freut sich an meiner Freude und an meinem Staunen über das schöne Bildnis, das der Sohn von ihr gemalt hat. Ich sehe ihr an, daß es nicht Freude am Bild ist; es ist nur Freude an meiner Freude an diesem Bild. Einen Augenblick lang versucht sie allerdings, es mit meinen Augen zu betrachten. Sie sagt mir offen, sie verstehe die Bilder des Sohnes nicht. Man hat seine Werke beinahe in seiner ganzen Verwandtschaft nicht begriffen. Tapié de Céleyran ist die einzige Ausnahme. Ich

sehe die Frau an. Sie antwortet mir: „Ich habe ihn als Sohn geliebt“. Das ist Entschuldigung gegenüber dem Fremden. Zugleich ist es Bekenntnis der Mutter. Ich weiß das ja schon. Man hat mir immer wieder erzählt, wie diese Frau ganz dem Andenken ihres Sohnes lebt. Schriftsteller und Öffentlichkeit haben das in einigen Fällen erfahren können. Man hat mich gebeten, nicht viel zu sagen, weil wenige Worte schon den Schmerz um den frühen Tod des Sohnes heftig machen. So stelle ich mich darauf ein, nicht zu fragen und darum auch wenig zu hören. Wir setzen uns von neuem ans Feuer. Sie schiebt hin und wieder mit der Zange die Scheite zusammen. Sie redet schon mehr. Erinnerung wird lebendig in ihr. Sie fängt zuerst auf ihrem Gesicht zu spielen an. Die Frau hat das Bedürfnis, dem Menschen, der von weit her gekommen ist, etwas zu sagen und sich ihm irgendwie dankbar zu erweisen. Aber sie scheint nur mit sich selbst zu reden. Sie schaut mich, wenn sie redet, nicht an. Nur wenn sie fertig ist und sich ausruht, betrachtet sie mich. Aber sie sieht dann weniger mich, als den Fremden, der über den Sohn schreibt. Sie legt das Gebetbuch, nach dem sie am Anfang unwillkürlich gegriffen hat, auf die Seite. Sie tut es an einen nahen Platz. Ich fühle: sie wird es, sobald ich sie verlassen haben werde, wieder an sich nehmen. Ein Album und eine Reihe von Skizzenbüchern liegen auf einem Tischchen neben dem Feuer. Die Frau legt eines dieser Bücher nach dem andern in meine Hände. Sie sind mir nicht so neu wie sie glaubt. Ich habe vielleicht schon zwanzig solcher Skizzenbücher durchsehen können. Sie sind mit Schülerzeichnungen beinahe ganz ausgefüllt. Einige davon besitzt das Lautrec-Museum von Albi; eine größere Anzahl findet man in der Sammlung Tapié de Céleyran. Beim Betrachten dieser Bücher in Albi habe ich seltsame Überraschungen erlebt. Lautrec hat sie nach Paris mitgenommen. Er hat es nicht getan, um Erinnerungen an die Jugend um sich zu haben; sein Blick geht selten in seine eigene Vergangenheit zurück. Aber das Papier dieser Blätter hat ihm sehr gut gefallen. So findet man zwischen ungeschickten Zeichnungen aus der Jugend plötzlich eine solche des reifen Künstlers, die zehn oder fünfzehn Jahre später entstanden ist. In sicheren Bleistiftstrichen ist der Kopf einer liegenden Frau aufgezeichnet, mit Rotstift sind ein paar Betonungen hingeschrieben: Meisterwerke, von denen noch kein Mensch eine Ahnung hat.

Dann zeigt mir die Frau Photographien ihres Sohnes. Sie sind bis jetzt unbekannt. Und sie werden wahrscheinlich noch lange nicht bekannt werden.

Die Mutter verbietet die Veröffentlichung. Der glückliche Mensch, der sie einmal einem Buch auf den Weg mitgeben darf! Man sieht den Knaben, wie er nur einige Monate alt ist: ein entzückendes Kerlchen. Man sieht ihn ein paar Jahre später mit dicken Backen. Dann begegnet man einem Bildnis des dreizehnjährigen Jungen. Diese Photographie erschreckt. Das Gesicht ist frühreif und voll verhaltener Schwermut. Die Unterlippe ist groß und hängt nieder. Die Augen sind dunkel und traurig.

Ich frage die Mutter, ob das Bild nach dem Unglück aufgenommen worden ist, welches das Leben von Lautrec verbittert hat. Aber es ist vorher entstanden. Wie mir die Frau so die Bilder zeigt, erzählt sie mir Züge aus dem Leben des Kindes, wie der Augenblick sie in launischem Spiel aus ungehobenen Schätzen holt. Ich habe mich selten in meinem Leben so hilflos gefühlt wie hier. Da ist eine Mutter, die hundert und tausend Dinge von ihrem Sohn zu erzählen wüßte. Sie wird davon nur wenig berichten, und vieles, was uns Nachgeborenen helfen würde, das Bild des Künstlers deutlicher werden zu lassen, wird immer verschwiegen bleiben und mit der Mutter vergessen werden. Wenn die Frau etwas sagt, das Licht auf die Erscheinung des Sohnes wirft, lächelt sie still vor sich hin, und ihre Augen suchen erst viel später auf meinem Gesicht die Spuren des eigenen Lächelns... Ich sehe sie an. Sie hat ein Gesicht, das man sich schwer merken kann. Es ist zum Vergessenwerden geschaffen. Es hat kein Alter. Das Leben scheint hier nur Möglichkeiten angedeutet zu haben. Die Haut ist die Haut einer jungen Frau. Ich finde kaum eine Falte darin. Und doch weiß ich, daß diese Mutter viel gelitten hat. Nicht nur allein ihres Sohnes wegen. Die Bewegungen sind noch sicher. Sie entschuldigt sich, daß sie die Eigennamen ein bißchen vergesse. So muß ich ihr meinen Namen, der für Franzosen nicht einfach klingt, dreimal wiederholen. Sonst ist ihr Gedächtnis noch gut. Eine solche Frau hat einen Sohn haben müssen, der Zeit seines Lebens kränklich gewesen ist.

Wir blättern im Album zurück. Ich finde das Bildnis ihres Mannes, das ich von einer andern Gelegenheit her kenne. Ich habe es in Albi in der Wohnung Tapiés betrachtet. Auf dem gleichen Albumblatt sieht man ein schönes Mädchen mit dunklen Augen und hoher Stirn. Ich denke an eine junge Spanierin. Aber die Augen sind die Augen von Lautrec. Die Frau bemerkt, wie mein

Frau Aline Gibert. Öl. 1887

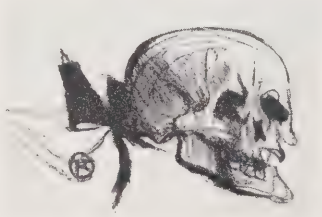
Blick überrascht auf dem Bild haften bleibt, und wie ich fragen will und doch nicht zu fragen wage. „Ich habe als Mädchen so ausgesehen“, sagt sie. Ich antworte ihr, daß ihr Sohn ihr sehr ähnlich gewesen sein müsse. Sie nickt: „Auch meine Verwandten finden das immer, ich selbst weiß es nicht.“ — Sie wird

nachdenklich. Nach einer Weile fragt sie: „Haben Sie Ihre Eltern noch?“— „Meine Mutter ist in diesem Sommer sechzig Jahre alt geworden.“ — Da sagt sie leise: „So könnte Ihre Mutter sehr leicht meine Tochter sein; denn mein Sohn wäre jetzt bald einundsechzig Jahre alt.“ — Wir sind im Monat November. Lautrec ist am gleichen Tag geboren wie seine Mutter. Die Mutter ist am gleichen Tag geboren wie ihr Vater.

So fragt sie, und so erzählt sie, und ich erfahre manches. Einiges, das ich nur halbwegs weiß, erhält nun bestimmte Form. Verschiedenes habe ich schon vorher erzählt. Einiges werde ich an jenen Stellen berichten, wo es in diesem Buche hingehört. Wir reden lange zusammen. Es dämmert; wir sitzen am Feuer. Das Gesicht der Frau zeigt keine Spur von falscher Rührung. Sie sagt, was sie sagt, beinahe sachlich. Ihre Züge bleiben ruhig. Man sieht, es sind Dinge, die ihr immer gegenwärtig sind. Sie redet mit der gleichen Ruhe von ihrem Sohn, mit der alte Mütter auf dem Grabe ihrer verstorbenen Kinder Blumen pflegen. Sie ist fast heiter geworden. Wir stehen im Gang, sie schaut zu mir herauf, sie hat die Hände übereinandergelegt, über die Finger läuft die Schnur ihres Täschchens. Sie zeigt mir noch einmal Zeichnungen, die sie mir zu zeigen vergessen hat. Jetzt plaudert sie beinahe ununterbrochen.

Dann gehe ich weg; sie sagt mir, ich solle wiederkommen, wann es mir passe. Ich bin mit dem festen Willen gegangen, es bald zu tun. Es ist mir leider unmöglich gewesen. Aber die Erinnerung an die einfache Frau wird mir immer sehr viel bedeuten.

Das sind die Eltern des Künstlers.



Vignette zu den Tiergeschichten von Jules Renard.
1899. Delteil 320

Mädchen aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung

ZWEITES KAPITEL

Im Konservatorenzimmer von Albi bewahrt man ein Heft mit Schulaufgaben von Lautrec. Ähnliche Hefte sind in der Familie Tapié de Céleyran vorhanden, und dann habe ich eines — das habe ich schon bemerkt— auch bei der Mutter des Künstlers gesehen.

Ganz vorn auf dem ersten Blatt in jenem Heft in der Lautrecsammlung von Albi hat der Junge mit einer großen Initiale ein H gezeichnet. Die Form des Buchstabens beweist einen frühreifen guten Geschmack. Aber der Knabe will nicht nur die reine Form wiedergeben. Auf dem Querbalken des Buchstabens hockt ein Affe; auf dem rechten senkrechten Strich steht ein Storch, der auf den Affen niederschaut. Das Ganze ist mit entschiedenem Geschick hingeworfen. Man kann sich kaum denken, daß ein sehr junger Schüler diese Federzeichnung gemacht hat, denn auch die Federführung zeigt ungewöhnliche Vertrautheit mit dem Material.

Man findet in diesem Heft Aufsatzentwürfe. Zum Beispiel: „Ovide implore l'indulgence en faveur de son livre". Oder: „Les jeux séculaires." Und viele Themen ähnlicher Art, die heute noch in Schulen beliebt sind. Die Aufsätze sind in flüssigem Schulfranzösisch geschrieben. Sie sind beinahe fehlerlos und weisen wenige Verbesserungen auf. Die Schriftführung wechselt dagegen häufig, wie man es oft bei frühreifen Kindern findet.

Der Knabe füllt den Raum, der neben Geschriebenem frei bleibt, mit Zeichnungen der verschiedensten Art. Er zeichnet an den Rand behelmte Krieger, galoppierende Pferde, einen rauchenden Bauern, der in ein Brunnenloch hinuntersieht, ein Begräbnis Karls V., einen Kutscher auf seinem Bock (das taucht in seinem späteren Werk wieder auf), eine Schlittschuhläuferin, die in der Bewegung gut erfaßt ist, mit fliegendem Halstuch, mit Pelz und pelzbesetztem Mantel (man denkt an das Plakat des reifen Künstlers für die Revue Blanche). Zum Teil sind die Zeichnungen Illustrationen zu den Aufsätzen, zum Teil sind sie aus freier Laune entstanden. Sie sind meistens klein an den Rand geschrieben. Manchmal sieht man, daß er die Arbeit unterbrochen hat, um einen Einfall zu zeichnen oder um nachzudenken. An jener Stelle wechselt hin und wieder die Schrift.

Einigemale fängt er eine Zeichnung mit Tinte an und ergänzt sie mit Bleistift. Man merkt, daß er diese Verbindung von Tinte und Bleistift als starken Reiz empfindet. Der Schüler zeichnet viele Frauenköpfe. Sie wirken wie ungefähre Erinnerungen an Zeichnungen aus Modezeitungen. Dazwischen sieht man plötzlich griechische Wörter, neben die die Übersetzung geschrieben ist. Schon faßt er die Bewegung galoppierender Pferde mit erstaunlicher Sicherheit. Dann taucht ein Reiter auf, der stolz seine lange Lanze vor sich hinhält. Tierstudien: Kraniche, Köpfe von Adlern, Köpfe von Pferden, wobei der Knabe zuerst die Verhältnisse in den Formen angibt. Sitzende Hunde, ein Saal mit einer Bühne, auf der sich Menschen bewegen. Einmal wird das Bildnis seines Onkels Charles de Toulouse-Lautrec zu geben versucht; dieses Gesicht kommt in den frühen Kohlezeichnungen und Bildern wieder vor. (Eines davon hängt im Lautreczimmer des Hauses von Tapié.) Herren im Zylinder, ein Kellner, der mit einem Tablett und mit einer Kaffeekanne herbeieilt, zwei Menschen nebeneinander, die grundverschiedene Gesichter haben, Soldaten, tanzende Paare, denen ein Rabe, der auf einem Säulenstück sitzt, zuschaut, Köpfe von Soldaten, wobei diese Köpfe von den verschiedensten Seiten gezeichnet sind, ein Krieger mit wallendem Helmschmuck, mit fliegendem Mantel, mit hängendem Schild und mit erhobenen Händen, vor dem ein Mensch im Staub niederkniet, viele Jockeis auf jagenden Pferden (gerade die Jockeis und die Pferde sind gut gezeichnet), ein Mann, der vom Rücken gesehen ist und an einem Wirtshaustisch sitzt, neben ihm steht der Kellner, der an den Schläfen buschiges Haar und auf dem Kopf eine Glatze hat, das Kinn ist aus-

rasiert, aber der Backenbart stößt nach vorn. Alle diese Dinge tauchen im Werk von Lautrec später wiederum auf. Sie künden sich in seiner Jugend in Formen an, die ziemlich bestimmt sind, die aber neben den Gestaltungen des reifen Künstlers nebelhaft wirken. Eines zeigt sich mit aller Deutlichkeit: der Knabe sucht die Bewegung darzustellen. Er umgeht die Schwierigkeiten nicht, sondern will sie überwinden. Er verwendet alle Mittel, die ihm zur Verfügung stehen: und er gibt nicht nach; immer kommt er auf die gleichen Aufgaben zurück: schon jetzt verändert er in Zeichnungen, die unmittelbar aufeinanderfolgen, die Stellung des Körpers nur ein wenig; man sieht, nicht die Gestalt beschäftigt ihn, sondern die Bewegung, der die Gestalt untergeordnet ist.

Man kennt auch eine Reihe von frühesten Skizzenbüchern. Er zeichnet in Paris, während seiner Ferien auf dem Lande, und in Nizza. In Nizza malt er viele Aquarelle. Man hat ein Skizzenbuch aus den Ferien erhalten, das im Besitze Tapiés ist. Wenn man die unbeholfenen Zeichnungen ansieht, weiß man genau, was das Kind (auch gedanklich) beschäftigt hat. Der Knabe zeichnet Segelboote mit vielen Segeln auf hohem Meer, und alle Boote sind voneinander so verschieden wie verschiedene Menschen; er zeichnet Matrosen, die in langen Booten rudern, er zeichnet die Segelboote, das einemal mit mächtig geschwellten Segeln, ein anderesmal mit hängenden Segeln oder abgetakelt. Er sieht sich die Dinge genau an. Man findet in seinen Skizzenbüchern gewissenhafte Aufzeichnungen der Verstrebungen der einzelnen Stangen miteinander. Peinlich genau zeichnet er auf, wie die Mastbäume befestigt sind und wie die einzelnen Teile sich ineinanderfügen. Er stellt sich vor, was beim Segelaufziehen geschehen muß und bezeichnet, um sich das Verständnis des Vorgangs zu erleichtern, die verschiedenen Stufen mit den aufeinanderfolgenden Buchstaben des Alphabets. So wird jeder einzelne Zug am Strick festgelegt. Mit solchen Skizzen, die alle nur dem Vorgang des Segelhissens gelten, füllt er ganze Bücher.

Dann sieht er Matrosen, die am Ufer sitzen und Briefe schreiben. Er zeichnet sie, wie sie entern, wie man ihnen vom Strand her in einem Korb die Post ins Boot hinunterreicht; er versucht, die einzelnen Matrosen in Brustbildnissen darzustellen. So umkreist er ständig die gleiche Welt. Hin und wieder gelingt es ihm — beinahe zufällig, scheint es — eine Bewegung geschickt zu fassen; dann wirkt sie schon etwas mehr als geschickt: sie hat manchmal die Bedeutsamkeit

eines Zuges, der durch das Erlebnis gefunden worden ist und der einer dauernden Prüfung standhält. Wir werden diesem Auf und Ab in verschärftem Maß in seinen späteren Jugendwerken begegnen; dort wechseln Meisterleistungen mit Schülerarbeiten ab.

Den Knaben beschäftigen die verschiedensten Arten von Zweigespannen. Auch die Wagen gibt er, wie die Menschen, von allen Seiten wieder. Dann wird er mutiger und malt und zeichnet nun Viergespanne. Eine Reiterin: eine elegante Dame auf einem schönen Pferd; sie trägt einen Zylinder, und über der Stirn liegt ein Schleier, ein Hund springt ihr in gestrecktem Lauf nach. Er zeichnet eine Frau mit einem hängenden Zopf und einen Mann daneben, der sie umschlungen hält. Er scheint den Vorgang irgendwo beobachtet zu haben, denn er schreibt in die Gestalten die Farbangaben: nœud R (also wahrscheinlich rot), robe blanche, cheveux blonds.

Er zeichnet mit der Feder den Kopf eines Wildschweins (zweimal die gleiche Zeichnung in verschiedener Größe) und unterschreibt großartig: TL d'après Martinus. Und wieder Bildchen in Briefmarkenformat: grüne Pappeln auf weitem Feld, ein bewölkter Himmel, der am Horizont schwefelgelb gesäumt ist, ein Bergbach, der in eine Schlucht niederrauscht, und wiederum viele Hundeköpfe, und unter der Zeichnung eines trottenden Hundes steht: Bien; parfait, Princeteau.

Das gibt mir Gelegenheit, vom Lehrer seiner jungen Jahre zu reden. Er hat seinen Schüler nicht allzusehr belästigt; er war taubstumm. Er ist der Freund des Vaters von Lautrec und zugleich auch der Freund eines angesehenen Malers, Radierers und Lithographen seiner Zeit: der Freund John Lewis Browns. Der Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec hat ihn auf seinen vielen Reisen kennen gelernt. Joyant berichtet, daß Princeteau der Maler des Pferdes ist, das 1884 den Grand Prix davongetragen hat.

Er besitzt im Faubourg Saint-Honoré No. 233 ein großes Atelier (auch heute wohnen dort noch viele Maler) und malt und zeichnet Hunde, Pferde, Wagen und Jagden, und hin und wieder auch Landschaften aus dem Gebiet von Albi: die Dinge, die der Graf von Toulouse-Lautrec vor allem liebt; und er zeichnet diese Dinge mit Fleiß und Gewandtheit, in einer unbedeutenden Art und Weise. Doch findet er immer wieder Käufer. Man trifft Werke von ihm in Bordeaux.*

* Vergl. Astre: Henri de Toulouse-Lautrec.

Der achtjährige Knabe wird bei ihm eingeführt und schließt sich dem gutmütigen Menschen rasch an. Man merkt an ihrer Beziehung, wie liebebedürftig der Knabe gewesen ist. Bei René Princeteau verkehren andere Künstler, die ihre Ateliers in der Nähe haben: John Lewis Brown, Petitjean, Busson, Butin, Forain, der Graf de Ruillé und der Graf du Passage; diese Künstler besuchen nicht den Maler, der unbedeutend ist, sondern den Freund, der eine seltene Treue und Anhänglichkeit besitzt. Sie alle malen übrigens beinahe die gleiche Welt: die Schönheiten und die Pferde, von denen man spricht; sie sind eifrige Klubbesucher, sie stellen im Salon des Artistes Français aus, sie lieben es auch, bei schönem Wetter halb im Freien ihre Arbeit zu tun*. So begegnet der Knabe den verschiedensten Künstlern und ihren Werken, und sie haben sich sicher mit ihm abgegeben, da er der Träger eines großen Namens ist und da sie selber Menschen sind, die die gute Gesellschaft eifrig aufsuchen. Blätter und Bilder von ihnen liegen im Atelier von Princeteau herum. Der Knabe hat sie angesehen und abgezeichnet, wie es die Gewohnheit der Jungen ist, die für solche Dinge Teilnahme haben. Man findet auf Schloß Malromé ein großes Bild: einen Kürassier, die Unterschrift lautet: Lautrec 1881, copie d'après Princeteau.

Schon sehr jung hat Lautrec die Rennplätze besucht, die um die Stadt liegen: Longchamp, Chantilly, Auteuil, Vincennes, La Croix-de-Berny.

Mit was für gierigen Augen erlebt schon der Knabe die Farbigkeit dieser Orte! Denn der lebendige Reiz wird noch durch andere Dinge erhöht. Viele Wagen und Gefährte kommen bei diesem Anlaß zusammen. Lautrec, der junge Lautrec, wird hier ganz Auge. Auch das ist etwas, das ihm im Blut liegt. Wenn sein Vater redet, so erzählt er von Pferden und Wagen. Man hat mir oft gesagt, daß Lautrec als Vierzehnjähriger alle Arten Wagen gekannt habe und in diesem Alter schon Fachmann in Fragen der Pferdezucht gewesen sei.

Princeteau zeichnet die schönen Reiter und die noch schöneren Reiterinnen in kleinen Albums ab, die er immer bei sich trägt. Eine Zeitlang kommt der Knabe jeden Morgen ins Atelier, an dessen Durcheinander er helle Freude hat. Er kopiert mit Geschick die verschiedensten Bilder, und Princeteau, um ihn für seinen Fleiß zu belohnen, gibt ihm die Erlaubnis, in seine eigenen Skizzenblöcke hineinzuzeichnen. Ein paar dieser Alben sind in der Sammlung Tapié noch erhalten.

* Vergl. Joyant: Lautrec, Seite 54.

Soviel man nach diesen Blättern urteilen kann, zeichnet Princeteau in einer virtuosen Art beinahe immer mit einem sorgfältig gespitzten Kohlenstift; er wischt ein wenig das Blatt, dann legt er eine Lage darüber, die dünn gestrichen ist, und endlich setzt er mit spitzer Kohle betonte Stellen hinein. Er zeichnet so ein schlichtes Häuschen auf einer Wiese am See, er zeichnet die Bucht eines Sees und nichts weiter, er zeichnet den Mond, der über eine Waldlichtung aufgeht, und jede einzelne Zeichnung sieht aus wie ein Musterblatt aus einem Lehrgang für den Zeichenunterricht.

Man erzählt, daß der vierzehnjährige Lautrec ein Bildnis seines Lehrers zu malen versucht hat. „A me faire frémir", schreibt Princeteau.* Ich bin diesem Bild unter den Versuchen von Lautrec nicht begegnet, aber unter den frühen Bildniszeichnungen findet man einige Studien, die den Kopf Princeteaus wiedergeben wollen, und man kann sich nach ihnen ungefähr eine Vorstellung formen, wie das Bildnis ausgesehen hat.

Der taubstumme Lehrer führt seinen „Ateliersäugling" (so nennt er den jungen Lautrec) auch noch in eine andere Welt ein. Sie besuchen zusammen den Zirkus. Er tut es, um dem Knaben die dressierten Pferde zu zeigen, aber sie sehen immer viel mehr als das, und der alte Lehrer hat die gleiche Freude an diesen Dingen wie sein junger Schüler. Sie sind nicht allein; alle die Künstler, die im Atelier von Princeteau verkehren, trifft man auch hier.

Der Einfluß dieser Welt auf den Knaben ist stark, und wenn er in seinem Werk nicht immer sichtbar ist, bleibt er doch immer bestehen; der reife Künstler malt Bildnisse nach den Clowns, mit denen er Freundschaft schließt und mit denen er Nacht für Nacht dann zusammen ist. Und wie sich sein Leben dem Ende zuneigt, legt er von seiner Liebe zum Zirkus noch einmal Zeugnis ab.

Als René Princeteau sieht, daß der Knabe wirklich Maler werden will, wird er ängstlich, da er sich nicht fähig fühlt, ein guter Lehrer zu sein, und er schaut sich lange nach einem richtigen Lehrer um. Er bringt ihn zu dem, in dem er den Größten erblickt — und dieser Meinung sind viele um ihn herum — er bringt ihn zu Bonnat. Die beiden können sich nicht verstehen. Bonnat ist schon zu berühmt, um ein guter Lehrer zu sein. In einem Brief an seinen Onkel Charles

* Gustave Coquiot: Lautrec, 1921, Seite 17.

sagt Lautrec, und er macht sich dabei ein wenig lustig, die Würde Bonnats verbiete ihm jede Frage.* Er ist der Mittelpunkt des Kreises, der den Künstlern, die wirklich Neues zu sagen haben, mit einer wachen Feindschaft gegenübersteht. Die Künstler seiner Umgebung sind Detaille, Laurens, Carolus Duran. Das Leben Bonnats ist ein Musterbeispiel für das Leben eines akademischen Malers.

Bonnat hat Talent gehabt, aber keine tiefe Begabung. Hier liegt das Geheimnis seines Aufstiegs im Staat. Lautrec mag in den paar Monaten Verschiedenes bei ihm gelernt haben, sicher nicht allzuviel. Astre erzählt, daß Bonnat geäußert habe, Lautrec sei ohne Begabung zeichnerischer Art, doch habe er Fähigkeiten zum Maler**. In der einen Hälfte seines Urteils hat er sich gründlich getäuscht. Er hat einmal zu Lautrec selber ein Urteil über dessen Malerei geäußert: "Votre peinture n'est pas mal, c'est du chic, mais enfin, ça n'est pas mal, mais votre dessin est tout bonnement atroce."*** Die Stellung Lautrecs zu Bonnat aber zeigt sich deutlich im folgenden Beispiel: Unter den frühen Skizzenbüchern von Lautrec findet man auch ein Album, das überschrieben ist: Bonnat †.

Man sieht darin eine Kopie nach dem David von Michelangelo und auch eine Karikatur: Bonnat steht drohend da und hat die Hände in seine Taschen gesteckt; daneben zeichnet Lautrec sein eigenes Bildnis: er verfährt nicht sehr milde. Er zeichnet eine kleine Gestalt, die erbärmlich verkrüppelt ist, sie verbeugt sich tief und lächelt vor Bonnat; der Krüppel hat schwache Hände, die den Melon demütig vor die Brust hinhalten, er steht vor einem Bild, das flüchtig skizziert ist. Unter die Gestalt Bonnats ist geschrieben: Bonnat. Unter der Gestalt Lautrecs liest man: Lautrec.

Das ist der erste wirkliche Lehrer von Lautrec. Nach ein paar Monaten schon sucht er einen andern Meister; denn Bonnat löst sein Atelier auf. Die Mutter des Künstlers hat mir erzählt, wie das geschehen ist. Lautrec hat sich mit seinem Freund Henri Rachou zusammengetan, um gemeinsam

---

* Joyant: Lautrec, Seite 58.

** Astre: H. de Toulouse-Lautrec, Seite 30.

*** Joyant: Lautrec, Seite 58.

† Skizzenbücher der Sammlung Tapié de Céleyran.

ein eigenes Atelier zu finden. Andere Bekannte haben sich dann angeschlossen.* Er hat mir berichtet (wie Tapié, wie Floury, wie Joyant), daß Lautrec mit seinen Bildern von einer unglaublichen Freigebigkeit gewesen ist. Er hat seinen Freunden alles gegeben, was sie überhaupt nur gewünscht haben. Wenn jemand ein Bild gefallen hat, so hat er es sofort mitnehmen können, oder Lautrec hat es noch für einige Tage behalten, um es einrahmen zu lassen und damit seinen Freunden diese kleine Mühe abzunehmen.

Auch die Gattin Rachous hat Lautrec gekannt. Sie ist Malerin, und Rachou hat mir gesagt, sie habe bei Lautrec Stunden genommen. So ist sie (als einzige) Schülerin von Lautrec gewesen.

Sie mieten ein großes Atelier und ersuchen Cormon, ihre Bilder und Skizzen zu überwachen. So ist er gewissermaßen der Lehrer, der von seinen Schülern angestellt ist.**

Man hat aus dieser Zeit eine Photographie erhalten, die Cormon zeigt, der von seinen Schülern umgeben ist: ganz vorn sieht man Lautrec, im Hintergrund erblickt man das alte Modell Schlumberger.***

---

* Henri Rachou ist gegenwärtig Direktor der École des Beaux-Arts in Toulouse und zugleich auch der Direktor des Museums von Toulouse. Ich habe ihn besucht, um ihn nach Lautrec zu fragen. Auf die Frage nach Briefen von Lautrec hat er mir die Antwort gegeben, er habe solche besessen, aber er habe sie nicht behalten. Henri Rachou ist mit der ganzen Familie von Lautrec befreundet gewesen. Er hat die meisten Verwandten Lautrecs persönlich gekannt. Die Mutter des Künstlers hat er nach dem Tod des Künstlers manchmal besucht. Die Gräfin von Toulouse-Lautrec empfindet noch heute Rachou gegenüber eine große Dankbarkeit, weil er viele Jahre lang immer um ihren Sohn gewesen ist und ihm bei mancher Gelegenheit geholfen hat. Rachou hat Princeteau veranlaßt, Lautrec zu Bonnat zu führen. Er selber ist Schüler von Bonnat gewesen und ist dann mit Lautrec zu Cormon gekommen. Sie haben allerdings getrennte Leben geführt, da Rachou immer strenge und einsam gelebt hat. Er hat mir gegenüber die wundervolle Menschlichkeit Lautrecs betont und hat viel von der unerschütterlichen Freundschaft des Künstlers gesprochen. Er hat dann — nach dem Tode seines Freundes — die Gräfin von Toulouse-Lautrec veranlaßt, dem Museum einige Bilder zu schenken. Er hat mir von den vielen Schwierigkeiten erzählt, die sich einer solchen Schenkung vom Museum aus entgegenstellten. Rachou selber besitzt ein Bild von Lautrec (Ochsen vor dem Pflug) und eine sehr schöne Zeichnung, die im Buch von Astre abgebildet ist: Seite 121, 122: Le Sommeil.

** Fernand Piestre, genannt Cormon, geboren am 22. Dezember 1845 in Paris. Er ist zuerst ein Schüler von Cabanel an der École Nationale des Beaux-Arts (1863 - 1866), dann von Portaels in Brüssel. Er kommt zu Fromentin und Busson, um bei ihnen seine Studien zu beendigen. Auch dieser Maler hat — wie Bonnat — raschen Erfolg. Er malt viele Bilder historischen und allegorischen Inhalts: Nibelungenhochzeit, Die Rache im Serail, Der Tod des Königs Ravana, eines seiner bekanntesten Bilder ist der Kain. Er hat — natürlich — eine Reihe der wichtigsten Staatsaufträge erhalten und hat sie fleißig und unbedeutend ausgeführt: er hat ein Deckenbild im Naturhistorischen Museum von Paris gemalt, sechs Wandgemälde in einer Mairie von Paris, sechs Wandgemälde in der französischen Gesandtschaft in Berlin usw.

*** Joyant gibt die Liste dieser Schüler. Man erschrecke nicht; sie ist sehr lang. Louis Anquetin, Adolphe Albert, Joseph Beuzon, Bidault, Eugène Boch, Emile Bernard, Raphaël Collin, Claudon, A. Cristobal,

Lautrec arbeitet jeden Morgen in diesem Atelier, am Nachmittag hält er sich meistens in der Werkstatt von Freunden auf. Schon frühe betrachtet er mit scharfen Augen die eigene Arbeit, mit milderen Augen die Arbeit, die in seiner Umgebung geleistet wird. Rasch lernt er Cormon kennen; er sagt, er sei der häßlichste und der magerste Mensch, den man in Paris finden könne. Er ist ein wenig gereizt, weil Cormon nur immer lobt und ermutigt, sogar die flüchtigen Zeichnungen, die man ohne Mühe hinwirft, lobt er. „Bonnat hat Peitschenhiebe gegeben, und dabei hat man viel mehr gelernt", schreibt er einmal, und so ist er geradezu glücklich, wie er bemerkt, daß die Haltung von Cormon gegen ihn und gegen ein paar Freunde langsam schärfer wird.

Es ist immer die gleiche Geschichte: Delacroix streitet sich mit Guérin, Manet mit Couture, Marées mit Steffeck, Lautrec mit Cormon. Manet hat bei Couture eine fortschrittliche Gruppe gegründet, die gegen Couture Stellung nimmt. Auch im Atelier von Cormon bilden sich ähnliche Gruppen.

Es geht nicht lange, bis die Gegensätze sich scharfe Geltung verschaffen. Ich folge dem Bericht, den mir die Mutter gegeben hat. Sie selbst hat die Geschichte zum Teil von ihrem Sohn, zum anderen Teil von Rachou erfahren.

Eines Tages kommt Cormon ins Atelier; es befindet sich Rue Constance 10; der Lehrer ist nicht besonders guter Stimmung und sagt darum: „Meine Herren, in diesem Saal sind einige junge Maler, die Wege gehen, die mir ganz und gar nicht gefallen. Um keinen falschen Verdacht aufkommen zu lassen: sie heißen Lautrec und Anquetin." Rachou berichtet, daß Lautrec daraufhin sofort den Hut ergriffen und ruhig das Atelier verlassen habe. Die Freunde haben ihn später veranlassen wollen, wieder zurückzukehren; man macht ihm Vorstellungen, er habe doch auch für das Atelier bezahlt; aber Lautrec ist nicht mehr zu überreden. Er hat Cormon den Angriff nicht lange nachgetragen. Man hat die beiden hin und wieder beisammen gesehen, allerdings nur, wenn sie sich auf der Straße zufällig begegnet sind. Lautrec selber hat sich nie in einem ungünstigen Sinn über Cormon ausgesprochen.

Chaillery, Gustave Dennery, Descamps, Dufour, Dr. Demay, Henri Folley, Fabian, E. Fauconnier, Léon Fauché, Ch. Fouqueray, Géraud-Culan, Grenier, François Gauzi, Granché-Taylor, Frazini d'Issoncourt, Lucien Métivet, Louis Muraton, Léon Mayet, Ourtal, Émile Ottoz, Gaston Pujol, Rabache, Henri Rachou, Soulange-Bodin, Saint-Blancat, Saint-Germier, Armand de Terratz, Tampier, Louis Trézel, Henri Vollet, Frédéric Wenz.

Mädchen aus einem öffentlichen Haus.
Zeichnung

DRITTES KAPITEL

Hier ist es an der Zeit, über die ersten malerischen Versuche Lautrecs zu reden. Von wenigen Künstlern sind so viele frühe Jugendwerke erhalten wie von Lautrec. Sie befinden sich alle im Museum von Albi. Man bedauert es fast, daß diese Jugendarbeiten (und zwar bis auf die nebensächlichsten Stricheleien) aufbewahrt worden sind; denn man gewinnt nicht viel, wenn man diese Bilder betrachtet.

Schon im Alter von zwölf und vierzehn Jahren malt der Knabe mit Ölfarben auf Holz und Leinwand.

Er malt auf Holz mit ein wenig Braun unbeholfen ein Pferd; und einige Jahre später in Céleyran im Januar 1882 malt er mit der gleichen rührenden Unbeholfenheit ein Pferd im Stall, zu dessen Füßen sich ein Hund befindet. Über den Leib des Pferdes ist eine Decke gelegt, die schwarz und braun gestreift ist. Die Streifen sind mit dicken Strichen gezogen, in denen sich die Farben zu Wällen häufen. Dieses Bild ist Malerei eines Dilettanten im schlimmsten Sinn. Man sieht: die Anstrengung eines Menschen, der sich auch die einfachsten Mittel erst mühselig erobern muß; man glaubt diese Ungeschicklichkeit gar nicht, wenn man die Malereien neben die Zeichnungen aus der gleichen Zeit hält.

Dann findet man in diesem Haufen, der im Konservatorenzimmer in vielen Schubladen verstaut ist auch ein Bildchen, das wie die schlechte Kopie einer

Don, Gordonsetter. Öl. 1881

geschmacklosen Chromolithographie wirkt, etwas früher (1880) in Nizza gemalt, also zu jener Zeit, als er den ersten Teil des Reifeexamens vorbereitet. Ich kenne in meiner Umgebung viele Menschen, die mit sechzehn Jahren geschickter gezeichnet

und gemalt haben: Ein Matrose sitzt auf einem Hängegestell an der Außenseite des Schiffskörpers und ist im Begriff, die Planken abzuwaschen. Auf dem Kettenpflock des Hafens sitzt ein Matrose in blauer Bluse, mit roter Kappe, der seine Pfeife raucht. Weit draußen im Meer sieht man einen Leuchtturm. Reichtum sollte mit Buntheit, mit Häufung der Gegenstände erzielt werden. Was der feine und gütige Duret über die Jugendwerke von Lautrec sagt, stimmt kaum, wenn man es mit diesen Werken belegen will.*

Eine andere Erinnerung an Nizza: Fischer beim Fischfang auf blauem Meer; auch der Himmel ist blau, aber man sieht eigentlich nicht, daß es ein Himmel ist, es könnte ebenso gut Wasser sein, wenn nicht ein rosiger Streifen die Grenze zwischen Himmel und Wasser anzeigte. Die Gewänder der Fischer sind so fleckig gemalt wie die Gewänder von Gestalten in Kinderbüchern.

In diesen Versuchen erblickt man nicht die geringste Spur der freien Sicherheit seiner frühesten Kinderzeichnungen.

Gleich bunt — auch dann, wenn er nur zwei Farben verwendet — malt er Köpfe von Pferden und Hunden. Man findet einen Hundekopf, der weiß, schwarz und gelbbraun gefleckt ist — da ist ein Spitzhündchen auf einem dunklen Stuhl (hier — endlich — faßt er etwas von der raschen Munterkeit dieses Tierchens) — ein bräunlich gefleckter Falke mit weißem Bauch und mit bläulichen Flügeln (wahrscheinlich einer der Falken seines Vaters) — ein sitzender Mann mit einem dunklen Zylinder auf einer grünen Straßenbank — eine Reiterin im Bois de Boulogne (die schwarze Gestalt sitzt auf einem braunen Pferd, das vor einem bräunlichen Gebüsch steht). In den Körper des Pferdes sind verbessernde Striche (vielleicht von Princeteau) hineingezeichnet.

Ich habe unter Lautrecs Jugendwerken ein einziges Stilleben gefunden. Es ist in hellen Farben gemalt: ein Blau, ein Braunrot und verschiedene Gelb. Auf einer Platte steht eine Wasserflasche, daneben auf einem Unterteller mit rötlicher Ränderung ein Glas, im Hintergrund ist ein Billardtisch gemalt. Man sieht diesem Bild die Anstrengung an, eine Anstrengung, die beinahe mürrisch wirkt. Die Zusammenstellung ist äußerlich überlegt und ist Zufall geblieben, kein einziger Pinsel-

* „Aber die ursprünglichen Naturen geben von vornherein allen Dingen eine ursprüngliche Form, und Lautrec hat diese Form sehr rasch gezeigt. Seine Eigenart prägt sich schon in seinen ersten Werkstattentwürfen aus. Sobald ein Kenner sie sieht, wird er sagen müssen: Das sind Lautrecs.“ Duret: Lautrec, Seite 9.

strich ist empfunden; so malt ein Mensch, der zur Natur keine Beziehung hat; das Ganze ist kalt und leblos. Sieht man die Bilder an, ohne daran zu denken, daß sie Lautrec gemalt hat (und man kann den Gedanken an den Künstler mit Leichtigkeit ausschalten, wenn man an die Bilder denkt, die ein paar Jahre später entstehen), findet man nur das eine: hier zeichnet und malt ein Mensch, der keine Begabung hat.

Wie der junge Mensch aber von innen her reift und wie in ihm das Bewußtsein vieler dunkler Dinge erwacht, die ihn von nun an durch sein Leben begleiten werden, wandelt sich der Strich seiner Hand. Er wird nicht sofort wahr und empfunden, er geht zuerst einen anderen Weg: er wird geschickt, sehr geschickt, manchmal nur zu geschickt. Erst als er auch diese Gefahr überwunden hat, kommt er zu sich. Die geschickten Bilder und Zeichnungen entstehen in der Zeit, die er bei Cormon zubringt. Cormon ist auch ein Lehrer, der Brücke sein soll und Hindernis wird.

Man findet im Konservatorenzimmer des Museums von Albi sehr viele Kohlezeichnungen, die fast alle auf gleich großes Michalletpapier gezeichnet sind. Man sieht diesen Zeichnungen an, daß sie in einer Schule gemacht worden sind. Köpfe von alten Bauern und sitzende Bauern mit Schildmützen, ein kniender Bettler und der gleiche Bettler, wie er seine Suppe auslöffelt. Ein anderes Blatt stellt ihn schlafend dar, wieder ein anderes zeigt ihn, wie er seine Schale austrinkt, wie er die Pfeife anzündet. Man trifft eine ganz frühe Zeichnung nach der Mutter — sie könnte nach einer Photographie entstanden sein; ein Bild der alten Dienerin, eine hübsche junge Dame, ein Araber, der ein Tuch um den Kopf geschlungen hat. Sehr viele Zeichnungen stammen aus dem Jahr 1883. Männliche Köpfe; Zeichnungen nach Gipsfiguren, deren helle Stellen gekreidet sind; Aphroditen; griechische Torsen der verschiedensten Art; der gleiche Torso ist von mehreren Seiten gezeichnet; sorgfältigste Pferdestudien; dann ein jugendlicher Einfall: Lautrec zeichnet einen weiblichen Akt und zeichnet den gleichen Akt noch einmal, doch setzt er an die Stelle der Beine die Beine eines Hundes, und ebenso verändert er auch die Arme; an die Stelle des Kopfes setzt er ein köstliches Hundegesicht — und dem Wesen, das so verunstaltet ist, gibt er noch eine Hundepeitsche in eine der vorderen Pfoten.

Man findet Allegorien: eine gewischte Kohlezeichnung auf Papier zeigt

drei nackte Frauen, die in einem Fluß baden. Aus dem Wald reitet ein gepanzerter Ritter, der in seiner Hand eine Lanze hält. Die mittlere der drei Frauen hebt ihren rechten Arm empor und scheint dem Ritter den Weg zu weisen. Die Frau an der rechten Seite hat die Hand schützend an die Augen gelegt, das Licht blendet sie.

Dann sieht man eine Entführung,* die etwas mehr eigene Kraft verrät: ein breiter, stark gebauter Schimmel sprengt im Galopp daher; auf seinem Rücken sitzt ein nackter Jüngling, dem eine nackte und üppige Frau von hinten her die Arme um den Hals schlingt. Auf diesem Blatt ist das Tier in freien und sicheren Zügen gemalt: mit Weiß, Grau, ein wenig Braun, das pastos aufgetragen ist. Ebenso sicher sind auch die Gestalten zusammengefaßt. Man spürt schon die Einheit von Mensch und Tier, wie sie später auf vielen bedeutenden Blättern gestaltet worden ist.

Ein Bild des siebzehnjährigen Lautrec ist zum Beispiel der Cavalier.** Ein Reiter in blauen Hosen und gelblich brauner Jacke, mit hellem Melon und braunen Handschuhen sitzt auf einem braunen Pferd, das mit dem linken Vorderfuß schlägt. Das Pferd steht in einer Allee, die undeutlich angegeben ist und die auf der linken Seite des Bildes tief in den Hintergrund führt. Auch rechts vom Pferd sieht man Wald. Links vorn ist ein Hündchen weiß und graublau gepinselt und an bestimmten Stellen sienabraun umrissen. Das Bild ist in der Ausführung ungleich und im ganzen nicht mehr als eine mittlere Schülerleistung. Es weist noch keine einheitliche Handschrift auf. An wenigen Stellen ist der Pinselzug aber sicherer, reifer: hin und wieder sehen diese Stellen so aus, als ob sie von irgendeinem andern verbessert worden seien. Mit Mitteln, die zu einfach sind, wird eine Tiefenwirkung im Bild erstrebt: der Wald ist in den näheren Teilen breit und stark gemalt, dort aber, wo er in die Tiefe geht, sind die Farben leicht aufgetragen. Etwas wie Freilichtmalerei ist versucht, aber es ist fast ganz mißlungen. Einzig auf dem Gesicht des Reiters liegt Licht; es wirkt wie ein unerwarteter Einfall. Die Farben sind unharmonisch und ohne Übergänge: mattes

* Katalog der Jugendwerke; Toiles, No. 7; 1882—1883.

** Ausgestellt in der Toulouse-Lautrec-Ausstellung in Winterthur im Mai 1924. Wahrscheinlich ist es das Bild, das in der Exposition Toulouse-Lautrec, Galerie Barthélemy, 20. April — 3. Mai war (no. 16: Cavalier au bois); in der Ausstellung in Winterthur no. 244. Man hat in der Ausstellung der Galerie Barthélemy zugleich auch gesehen: Portrait d'homme, no. 9. In der Winterthurer Ausstellung no. 245.

Grün und Blau, Karmin im Hals des Tieres, ockerbraune Handschuhe, gelbgraue Jacke, karminrotesTuch, graublaue Schatten im schwarzen steifen Hut.

Dann ein Bild, das erstaunlich geschickt gemalt ist: es hängt in der Lautrec-

Ein Arbeiter in Céleyran. Öl. 1882

galerie von Albi. Ein junger und hübscher Mensch sitzt zwischen blühenden Bäumen auf einer Gartenmauer und schnitzt an einem Stab. Man findet in diesem Bild keine einzige Stelle, die malerisch ein Versagen bedeutet, und man sieht viel, das überraschend gelungen ist. Wie tonig ist das graue Gemäuer gemalt, wie

sicher ist die bläulich gekleidete Gestalt mit dem schwarzen Hut davor gesetzt! Die Mauer ist an dieser Stelle nur niedrig, sie läßt den Blick auf die Wiesen frei, und auch die Wiesen sind gut gemalt. Man kann gegen dieses Bild nur sagen, daß es schon zu gut gemalt ist. Es ist die tadellose Leistung eines Meisterschülers, ein gemilderter Bastien-Lepage, um vieles weicher, mit viel Verständnis für malerische Tonigkeiten gemalt. Man kann sich denken, daß eine solche Arbeit dem Künstler die dauernde Neigung eines Bonnat und Cormon eingetragen hätte. Aber man trifft in diesem Bild leider keinen einzigen eigenen Zug.*

Er selber hat für diese Bilder den richtigen Ausdruck gefunden. „Se forcer à faire joli" hat er das akademische Zeichnen und Malen genannt. Hier handelt er selber so. Später — als reifer Künstler — redet er einmal davon: „Wenn du willst, so male ich dir in einer halben Stunde einen Bastien-Lepage", sagt er zu seinem Vetter, weil er zornig ist, daß man seinen Bildern vorwirft, sie seien nicht fertig gemalt. „Nichts ist leichter als Bilder in einem äußeren Sinn fertig zu malen", fährt er fort. „Man lügt nie geschickter als dann." Und er stellt sich vor seine Staffelei, nimmt eine frische Leinwand und malt in kurzer Zeit ein Bild, das einem Bastien-Lepage zum Verwechseln ähnlich sieht.**

Während der Zeit, da Lautrec bei Cormon ist, besucht er regelmäßig die Morgenkurse. Er arbeitet an den Nachmittagen nach den Modellen des Ateliers: zeichnet den alten Cot, das Mädchen Carmen, die Tänzerin Gabrielle; er zeichnet sie entweder im kleinen Gärtchen Rachous an der Rue Ganneron oder im Garten des Père Forest.***

Eine Reihe der wichtigen Freundschaften seines Lebens entstehen in dieser Zeit; er kommt mit Gauzi, Claudon, Grenier, Anquetin, van Gogh, Émile Bernard und anderen zusammen. Er entwickelt sich nun erstaunlich rasch.

Die Freunde begeistern sich zusammen für Raffaëlli, Degas, Ingres, Manet, Renoir, Forain, Goya und Velasquez. Lautrec besucht mit Rachou manchmal den

---

* Le jeune Routy. Katalog des Museums von Albi no. 20, Toiles. Studien dazu auf Michalletpapier im Museumsbesitz. Eine Kohlezeichnung zeigt Routy, wie er an einer Gerte schnitzt. Die Zeichnung ist der Entwurf für das Bild. Auf einer andern Zeichnung sieht man den jungen Routy im Arbeitskittel; er hat die Hände in die Taschen gesteckt. Ein anderes Blatt gibt ihn mit zusammengelegten Händen. Mit der Kohle sind die Farbwerte herauszuholen versucht; dann findet man auch Studien in Lebensgröße zu seinem Gesicht: von der Seite und von vorn.

** nach der Erzählung Tapiés de Céleyran.

*** wie mir Rachou berichtet hat.

Louvre; sie gehen zusammen hin und wieder in die Notre-Dame und oft in die herrliche kleine Kirche Saint-Séverin, die an der Rue Saint-Jacques liegt und deren älteste Teile aus dem 11. Jahrhundert stammen. Saint-Séverin ist die einzige Kirche unter den Kirchen von Paris, die Lautrec wirklich gerne besucht hat. Er steht mit dieser Vorliebe nicht allein, Huysmans hat ihr ein prächtiges Buch gewidmet.

Der Regisseur in den Kulissen. Öl. 1885

Um das achtzehnte, neunzehnte Jahr wandelt sich Lautrec. Die Wandlung wird um das zwanzigste Jahr herum deutlich. Man hat dafür einen klaren Beweis. Der Salon von 1884 zeigt ein Bild von Puvis de Chavannes: Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses. Um dieses Bild wird in den Zeitungen viel gestritten. Die Meinungen sind schroff geteilt und werden leidenschaftlich verfochten. Auf seine Art streitet Lautrec auch mit. Er malt eine Parodie des Bildes. Sie ist aus einem besonderen Grunde wichtig: es ist die einzige Parodie, die man von Lautrec kennt. Es ist ein längliches Bild, das ungefähr in der Art des Puvis de Chavannes gemalt ist, und zeigt, wie geschickt dieser Schüler nachzuahmen versteht.

Die Mutter und die Verwandten merken, wie Lautrec sich wandelt. Sie verstehen die Wandlung nicht recht. Aus einem Briefe, den Lautrec um jene Zeit seiner Mutter schreibt, ersieht man, daß ihm die Gräfin Vorwürfe macht.* Er verläßt nun den Schutz seiner Eltern.

* Joyant: Lautrec, Seite 76.

Zuerst zieht er für mehr als ein Vierteljahr zu seinem Freund Grenier an die Rue Fontaine; er arbeitet auch dort. Hinten im gleichen Hof befindet sich das Atelier von Degas. Dann lebt er einige Zeit bei seinem Freund Rachou; dann ist er oft auch im Garten des Père Forest. Nun endlich entschließen sich seine Leute, ihm Mittel für ein eigenes Atelier zu geben, und er mietet sich eines in der Rue Tourlaque Nummer 7, wo er bis vier Jahre vor seinem Tod bleibt. Man weiß genau, wie sein erstes Atelier ausgesehen hat. Es ist eine Werkstatt: eine schmale Leiter führt zu einem Balkon und zu einem ganz kleinen Zimmer. An einer Wand sieht man oben die Parodie auf das Bild von Puvis de Chavannes hängen, das er mit zwanzig Jahren gemalt hat, und andere große Bilder noch, die heute verschwunden sind; kleine Rahmen, Leinwände, Kartons, die zum Teil bemalt sind, irgendwo steht ein Zinktisch, den er von einem Weinhändler erstanden hat, Stühle aus spanischem Rohr, Sofas mit buntfarbigen Kissen, japanische Breit- und Schmalbilder, weiße und rosige Tänzerinnenhalbstrümpfe, rosige Dominos, verschiedenfarbige Mieder, Frauenhüte mit den unerwartetsten und wechselndsten Formen, weiße Clownshüte, die auf einer Leiter, die an der Wand steht und bis an die Decke hinaufreicht (Lautrec benutzt diese Leiter, um seine großen Bilder zu malen), übereinandergelegt sind: und alle diese Gegenstände bleiben Wochen und Wochen am gleichen Fleck. Die Frau, die im Atelier aufräumt, darf an diese Gegenstände nicht rühren; so häufen sich überall dicke Staubschichten, und der Platz für die Staffeleien wird immer beschränkter.*

Bildnis Brunswick. Zeichnung

* Joyant: Lautrec, Seite 77.

Vier Frauenköpfe. 1895

VIERTES KAPITEL

Der siebzehnjährige Lautrec sieht die Gründung des Kabaretts Le Chat Noir. Das ist ein Ereignis. Das neue Kabarett liegt nicht weit von seiner Wohnung entfernt. Er geht hin und wieder mit Freunden hin.

In einem kleinen Raume des Boulevard Rochechouart kommen um jene Zeit ein paar alte und junge Schriftsteller und Künstler zusammen. Sie treffen sich in der Absicht, ein wenig zu plaudern und sich ein wenig zu vergnügen. Hinter dem Raum, in dem sie sich gewöhnlich zusammenfinden, ist ein kleinerer Saal, in welchem ungefähr 40 Menschen Platz haben. Das ist die Zahl der Unsterblichen der französischen Akademie. Man nennt den Saal darum l'Institut. Hier vereinigen sich die Mitglieder der verschiedensten Künstlervereine mit den seltsamsten Namen: Hydropathes, Hirsutes, Incohérents.* Ihr Führer ist der schielende, braunhäutige und schwarzbärtige Émile Goudeau, an den heute ein schöner Platz auf Montmartre erinnert, den man aber sonst (mit Unrecht) vergessen hat. Alle diese Leute haben sich zuerst im Quartier latin versammelt, sie finden

* Über die Bedeutung des Wortes Hydropathes: „Der Schöpfer des seltsamen Namens Hydropathes ist unbekannt; man findet diesen Ausdruck auch nicht im Wörterbuch. Welches ist seine Etymologie, welches ist seine Bedeutung? Es ist wahrscheinlich, daß er eine analoge Bildung zum Wort névropathes ist — nervenleidend. Heißt in diesem Fall hydropathes dann nicht wasserleidend, also: einer, der nicht gern Wasser trinkt?“ Vergleiche Maurice Donnay: Le Chat noir. Souvenirs. La Revue Hebdomadaire, 29 Mai 1926. Unterdessen als Buch bei Grasset herausgekommen.

bald, daß es dort zu viele Studenten gibt und ziehen nach Montmartre hinauf. Émile Goudeau nimmt zu den Zusammenkünften seinen Vetter Léon Bloy mit, einen Dichter von Bedeutung und von einer unerhörten kämpferischen Frömmigkeit, der keinen Artikel schreiben kann, ohne mit ihm einen Kreuzzug zu tun. Léon Bloy wiederum lädt Joséphin Péladan ein, der in einer roten Weste und mit Spitzenmanschetten erscheint. Die Künstler, die dort beisammen sind, zeigen den Kameraden ihre Bilder und hängen sie an den Wänden auf; die Dichter lesen ihre Verse und ihre Geschichten vor. Allerdings sind in diesen Kreisen die Dichter bedeutender als die Maler. Die Unterhaltung bewegt sich meistens um Fragen der Kunst, und Menschen von Wert verteidigen hier ihre Anschauungen. Es ist zu bedauern, daß die Unterhaltungen keinen Berichterstatter gefunden haben. Einige Namen, die mit dem Kreise verbunden sind, zeigen ungefähr den Verlust: Villiers de l'Isle-Adam; Verlaine, der fast immer von Aperitiven spricht. Astre nennt die Reihe der andern Schriftsteller und Künstler, die von der kleinen Gesellschaft ausgegangen sind: Maurice Rollinat, Charles Cros, der mit Lautrec bekannt war (wie mir Tapié gesagt hat), Edmond Haraucourt, Maurice Donnay (der diese Zeit bis jetzt am glänzendsten dargestellt hat und der heute noch über den Geist des Parisers und über den Geist von Paris prächtige Dinge zu sagen weiß), Vincent Hyspa, ein witziger Bänkelsänger, Boukay (hinter welchem Namen sich ein Senator, ein ehemaliger Handelsminister, der auch Professor war, versteckt), Léon Durocher, Léon Riotor, Gabriel Vicaire, Paul Marrot, Fernard Icres, Xanrof, Georges Auriol, Jean Rameau, Armand Masson, Maurice Vaucaire, Paul Delmet (von dem viele Lieder Erfolg gehabt haben) und viele andere noch.* Unter diesen Menschen sieht man keine fremden Besucher; aber man beginnt von den Zusammenkünften zu sprechen.

Gegen Ende 1881 gründet Rodolphe Salis das Kabarett Le Chat Noir am Boulevard Rochechouart 84. Der Name ist ein Fund; er benennt das Kabarett nach einer bekannten Erzählung von Edgar Poe. Er hat den Saal in der Absicht gemietet, aus ihm ein Atelier zu machen; nach dem Rat seines Freundes Émile Goudeau wandelt er den Raum in ein Kabarett um: der schlechte Künstler wird ein guter Kabarettier, der Gebräuche einführt, die viele nachahmen. Er verkauft schlechte Getränke zu teuren Preisen, die Künstler übernehmen die Ausstattung,

* Astre: Toulouse-Lautrec, Seite 19—20.

die Schriftsteller bestreiten das Programm; sie werden nicht oder schwach entschädigt, am Anfang, weil Salis selber nichts verdient, und später, weil es zu einer Ehre wird, auf der Bühne dieses Kabaretts auftreten zu dürfen.

Mädchen im Garten des Père Forest. Öl. 1889

Hier treffen sich Menschen, die man an solchen Orten nicht immer vermutet; der kleine Saal gibt eine Revue berühmter Namen: Victor Hugo, Garibaldi, Zola, Déroulède, Paul Alexis, Jean Moréas, Jérôme Napoléon, Paul Signac, Émile Goudeau, Alphonse Daudet, die Brüder Goncourt, Anatole France, Caran d'Ache, Henri Rivière und andere. Salis sieht, daß die Künstler um sein Kabarett herum die vornehme Welt anziehen: so setzt er einen Tag fest, an dem sie sich mit dieser Schicht treffen sollen: es ist der Freitag. An den Freitagen lebt sich die Eigenart von Salis aus; er scheint an diesen Tagen die Gestalt eines Chansonniers erst zu schaffen, er mischt in seiner Rede altertümelndes Französisch mit Neubildungen von gestern und heute, er schiebt auch Mundartbrocken in seine Sprache, aber er führt damit nicht immer ein Stück unverfälschten Montmartres vor die Augen, er sagt salbungsvolle Stellen aus den verschiedensten Werken der schönen Literatur her, er erweist sich als ein schmähsüchtiger Kenner, er macht die unvermutetsten Vergleiche, die ihm der Anblick eines Gastes eingeben mag, er ist frech und liebenswürdig zugleich; immer aber ist er geschäftig: ein Figaro, dem die Geldabenteuer die andern ersetzen.

Er fängt auf der Bühne großartige Satzgefüge an, verschachtelt sie beim Weiterreden mehr und mehr, und zwar so, daß die Zuhörer den Atem verlieren: alle glauben, er werde nie richtig damit fertig werden können — und doch kommt er immer wieder mit Katzengewandtheit auf seine eigenen Füße zu stehen.

Haß und Verachtung läßt er sich teuer bezahlen: am Freitag kostet ein Platz — ein einfacher, roher Holzstuhl — zwanzig Franken. Salis ist an diesem Tage

so etwas wie Beaumarchais, allerdings viel kleiner, das Geniale fehlt ihm ganz. Er greift die Schichten an, aus denen seine Gäste stammen, er flucht und spottet über Banken, redet von Geldbetrügereien, die aufgedeckt worden sind —, spottet über das Parlament (er weiß, einflußreiche Mitglieder sind zugegen), höhnt die Halbwelt, und die Damen, von denen er redet, sitzen in den ersten Stuhlreihen; er berichtet manchmal so deutlich von ihnen, er gibt so bestimmte Einzelheiten, daß es die gleiche Wirkung hat, wie wenn er ihren Namen genannt hätte. Er kennt seine Leute und hat ein Gefühl für das, was er sich erlauben darf; er hat ein ausgezeichnetes Gedächtnis, ist von jedem Einzelnen gut unterrichtet, und scheut Ausgaben nicht, wenn sie ihm zu Auskünften verhelfen, die auf seinem Kabarett wertvoll werden. So sagt er seinen Gästen Dinge aus ihrem persönlichen Leben, die nur ihre nächste Umgebung gesehen hat. Dann wieder tut er so, als ob er seine Gäste nicht kenne; einmal nimmt er einen Admiral für einen Koch: hab acht, Figaro! es geht hart an einem Prozeß vorbei.

Es wimmelt auf Montmartre von Begabungen kleiner Art, das Leben spült die Menschen von einem Gebiet in das andere, man geht von der Malerei zur Schriftstellerei und kehrt von neuem zur Malerei zurück; oder man schreibt und malt zugleich. Ich will im Vorbeigehen flüchtig ein paar von diesen Erscheinungen streifen: George Auriol dichtet Lieder für Kinder, zeichnet Illustrationen für Bücher und verwendet sich für schöne Buchstaben in der Buchdruckerei — Ferdinand Bac schmückt Bücher von Maupassant, wird angeregt, selber zu schreiben, und läßt dann das Zeichnen beiseite — Dominique Bonnaud ist Bürovorstand in der Staatskanzlei, schreibt Chroniken für verschiedene Zeitungen, dichtet Chansons, wird von Salis für sein Kabarett in Anspruch genommen, gibt seine Stelle auf, brennt bald darauf nach Amerika durch und kehrt nachher wieder zu Salis zurück. Und so weiter. Salis nützt seine Künstler aus. Seine Frau ist gutmütiger, sie hält die Künstler, die hungern, hin und wieder an ihrem Tisch zurück, doch erhalten sie nur wenig aufgetischt, und dieses Wenige muß rasch heruntergegessen werden.

Sobald Salis das Kabarett eingerichtet hat, denkt er daran, eine Zeitung zu gründen, um Werke, die für sein Kabarett gezeichnet und gemalt und die auf der Bühne gesungen und gesagt werden, späteren Geschlechtern zu überliefern. Zugleich will er in diesem Blatt die Interessen der Bewohner von Montmartre ver-

teidigen; er erweist sich als ausgezeichneter Propagandachef seines eigenen Unternehmens. Die Beiträge werden gar nicht oder nur schlecht bezahlt; die Mitarbeiter machen trotzdem mit Freude und Überzeugung mit: Goudeau, Allais, Jouy, Camille de Sainte-Croix sind seine ersten Schriftsteller, Willette Steinlen, Henri Rivière sind seine wichtigsten Illustratoren, der Hauptredakteur ist Émile Goudeau. Dann tritt der großgebaute, blonde Allais seine Stelle an. Auch dieses Unternehmen gelingt Salis, der das Talent hat, von überallher die Begabungen einzufangen und sie für sich in klingende Münze umzuschmelzen. Schon die ersten Nummern werden von den bedeutendsten Kritikern aufmerksam angesehen und gründlich besprochen, gründlicher als Bücher, die auf ihren Tischen liegen und von Widmungen der Verfasser begleitet sind.

Von allen Seiten her werden der Zeitung Beiträge eingeschickt; sie ist eine Bühne, welche die Laune der Menge in helles Licht gerückt hat. Zuerst wird die Zeitung an Freunde und Mitarbeiter des Kabaretts verteilt; dafür müssen sie für die Herstellungskosten aufkommen. Weil sich die Zeitung in die verschiedensten Händel und Streitigkeiten einmischt, weil sie alles aufgreift und in einer eigenen Art beantwortet, weil sie sogar mit der Polizei Kämpfe auszufechten hat, wird sie bei den Parisern beliebt.

Der Stab der Mitarbeiter wächst, wird bedeutend: Feuilletonredakteur ist nun Henri Rivière. Bald hat Rivière zu Mitarbeitern Jules Claretie, Paul Adam, Catulle Mendès, Jules Lemaître, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, Pierre Mille, Alphonse Daudet, J.-K. Huysmans, Jean Moréas, Félicien Champsaur, Guy de Maupassant, Villiers-de l'Isle-Adam, Léon Cladel; sogar Victor Hugo macht mit, Léon Bloy veröffentlicht Streitartikel, die Aufsehen erregen, im musikalischen Teil findet man Beiträge von Wagner, Gounod, Massenet.

Solchen Mitarbeitern gegenüber vermögen die Zeichner nicht aufzukommen, man erwartet andere Künstler als die, die wirklich mittun: Kaulbach, Meissonnier, Carolus Duran, Cormon, Gervex. Man fragt sich, was für ein Wind diese Menschen in solche Umgebung geweht hat.

Die Zeitung wird wichtiger als das Kabarett. Sie kämpft mit Ironie und Spott. Wenn der Pariser mit Ironie und Spott kämpft, so kämpft er auch gut. Sie ist ein Spiegel, der für viele Brechungen geschliffen ist, sie setzt sich für die Unabhängigkeit von Montmartre ein (das ist geschäftliche Rücksicht, man gewinnt

neue Abonnenten), man kämpft für die Erhaltung der alten Gewohnheiten, der Sitten und Gebräuche von Paris oder dieses Teils von Paris, man kämpft für die Erhaltung der alten Gebäude, die Zeitung macht sich lustig über die Spitzenleute der Republik, sie spottet über die eigenen Mitarbeiter — das bildet das Entzücken der anderen —, sie spottet über Salis, den sie einen schlechten Maler nennt, der sich mit Plagiaten aus der Literatur einen Namen machen wolle, sie läßt ihn durch Selbstmord sterben, sie veröffentlicht seinen Abschiedsbrief an die Freunde, sie setzt sein Begräbnis fest, zu dem sie die Abonnenten einlädt — um nachher den Schwindel aufzudecken —, sie spottet über die Studenten von Paris, schafft die Gestalt des braven, gut erzogenen, bleichsüchtigen jungen Menschen, der nie einen dummen Streich macht und dessen Ziel im Leben ist, einmal in eine hohe Stellung des Staates zu kommen, sie greift in die Politik ein: Salis läßt sich als Gegenkandidaten auf die Wahlliste der Gemeinde von Montmartre setzen, er läßt Plakate an den Anschlagsäulen ankleben; so lenkt die Zeitung in immer neuer Art die Aufmerksamkeit auf sich. Sie dient noch einem andern Zweck, der macht, daß die Mitarbeiterschaft gesucht ist: die Bücher aller Mitarbeiter werden ausführlich besprochen, werden auf alle möglichen Arten angekündigt und angepriesen. Das hält nicht lange an; einige Mitarbeiter werden vom einen Tag zum andern berühmt, und ihre Mitarbeiterschaft hört daraufhin sofort auf. Die Aufmerksamkeit geht allmählich von Montmartre nach Montparnasse hinüber; noch bleibt die Zeitung bestehen (ich begleite sie hier bis nahe an das Jahrhundertende), wenn auch die Mitarbeiterschaft vollständig gewechselt hat. Von 1897 an ist Steinlen regelmäßiger Mitarbeiter, hierauf Pierre Véber; Tristan Bernard und Jules Renard geben nun hin und wieder Beiträge. So geht es noch einige Jahre, bis die Zeitung gerade um die Jahrhundertwende abstirbt; sie hat ihren inneren Tod nicht lange überlebt, und das ist gut so.

Die Zeitung Le Chat Noir zeigt das Leben und Treiben auf Montmartre, darüber hinaus das Leben und Treiben der letzten zwanzig Jahre des letzten Jahrhunderts; darum muß man in einem Buch über Lautrec von ihr auch reden. Sie ist nicht das einzige Blatt, das dieses Leben stark und genau widerspiegelt. Damals wachsen Zeitungen und Zeitschriften wie Pilze aus feuchtem Boden hervor; aber der französische Geist blüht gerade in ihr vielfältig und reich —, der Geist von Paris, der auch der Geist von ganz Frankreich ist; denn in Paris strömt

Die Quadrille. Öl. 1886

seit einem Jahrhundert von allen Richtungen her das geistige Leben zusammen, und wo sein Gesicht in irgendeiner Form sichtbar wird, hat es Bedeutung. Die Stadt ist ein riesiger Magnet, nach dem sich die Kräfte richten, die Kräfte unseres Erdteils, auch dann, wenn sie federnd spielen, spielen sie immer um diese eine Achse. Die Stadt ist wie ein schöner Leib, der von ganz Frankreich genährt wird, dessen Blut leicht fließt, der überall stark ist, weil überall, wo für die Dauer eines Augenblicks eine Schwächung sich zeigt, junge Mächte von allen Richtungen her ihm zuwachsen, Blut und Leben der jungen Menschen strömen, durch ein starkes Gesetz gezwungen, dorthin, wo das umfassende Leben der großen Gesamtheit sie braucht.

Die Abende im Kabarett verlaufen nicht immer sehr friedlich. Unter der Menge trifft man Zuhälter, Streitigkeiten entstehen, weil sie zudringlich sind, Raufereien brechen aus, wobei einmal ein Kellner des Kabaretts getötet wird: Salis selber wird ernstlich verletzt; daraufhin entscheidet er sich, auszuziehen.

Carmen. Öl. 1885

Die Künstler werden wiederum eingeladen, beim Auszug mitzuhelfen, und sie tun es: Fackelträger gehen dem Zug voran, Geiger und Flötenspieler begleiten ihn, Salis hat das Gewand eines Bürgermeisters angezogen, zwei Diener tragen hinter ihm das Banner des Chat Noir, hierauf erscheinen vier Männer, die das Parce Domine von Willette tragen, sie stecken in den Gewändern der Akademiker (denn weil der Saal des ersten Kabaretts den Namen des Instituts hat, tragen seine Kellner als Livree die vorgeschriebene Tracht der Akademiker); den Schluß des Zuges bildet ein Schubkarren, auf dem in köstlichem Durcheinander die unmöglichsten Gegenstände liegen. In seinem Kabarett läßt Salis aus Versehen einen alten Stuhl zurück. Sein Nachfolger tritt ihn als Erbe an. Von diesem Stuhl wird später noch kurz die Rede sein.

Die neue Wohnung liegt an der Rue de Laval, Nummer 12. Man hat die Straße später Rue Victor-Massé getauft. In jenen Tagen beschreiben alle Zeitungen das neue Gebäude; es wird nun ganz der Treffpunkt der vornehmen Welt: die Eintrittspreise steigen und steigen, immer berühmtere Gäste erscheinen; Sarah Bernhard zum Beispiel ist nun häufig zu sehen, die Leute der hohen Diplomatie begegnen sich hier, man sieht den Großfürsten von Rußland neben dem Ministerpräsidenten Floquet.

Es ist unmöglich, die Einflüsse, die sich kreuzen, die Begegnungen, die zustandekommen, die gegenseitigen Einwirkungen und Anregungen klarzulegen und sorglich zu ordnen; die Kreise der Künstler, der vornehmen Welt und der Halbwelt verwischen sich, jeder Tag bringt neue Bindungen zwischen Künstlern und reichen Leuten.

Lautrec taucht hin und wieder auf; später fühlt er sich nicht mehr recht

wohl, da er zuviele berühmte Leute sieht. Auch geht das Kabarett nach einigen Jahren rasch seinem Zerfall entgegen. Neben diesem sind viele andere entstanden, ein Kabarettname sucht den andern zu übertreffen, ein Chansonnier überbietet den andern an Witz und Geistreichelei.

Diese Leute bilden eine eigene Klasse mit einem Gesicht, das man bis jetzt noch nicht gekannt hat: geistreiche Menschen, die ihren Witz in kleiner Münze ausgeben, lebende Kommentare und Kommentatoren zu allem, was in der Welt geschieht. Mit ihnen entsteht ein neues Zigeunertum; sie gehen von einem Kabarett zum andern. Nirgends ist ihnen auf lange Zeit wohl.

Die Goulue und der Schlangenmensch Valentin. Öl. 1887

Zu der gleichen Zeit, da Lautrec im Chat Noir verkehrt, ist er häufig auch in der Boule Noire, die dem Moulin-Rouge vorangeht; im harten Licht der Gasleuchter, unter Palmen en zinc, findet er Gesichter, die ihm gefallen, Mädchen mit ausgebrannten Zügen, die prunkend, geschmacklos und auffallend angezogen sind. Er duzt die Besitzer und Gäste, die er gut kennt, seine Freunde, wenn sie ihn treffen wollen, gehen in jener Zeit dorthin, Müßiggänger, die ihn jetzt schon reden hören wollen, suchen sich an die Tische in seiner Umgebung zu setzen und auf die witzigen und beißenden Bemerkungen dieses hochgeborenen Zwerges aufzupassen; er schwatzt, er redet die Mädchen an, die vorübergehen, er lädt sie zum Trinken ein, er erkundigt sich nach ihrer Gesundheit, er stellt vertrauliche Fragen, auf welche die Mädchen lachend Antworten geben, er schlürft Sherry-gobblers und gin-slings.

Er kommt dann mit einer Reihe von Freunden im Café Nouvelle-Athènes zusammen. Sie treffen einander so ungefähr um fünf Uhr abends und trinken einen Absinth. Die meisten von diesen Bekannten tragen lange, sehr breite schwarze Kravatten und Knotenstöcke.

Lautrec wackelt auf der Straße heran. Er stützt sich dabei sehr schwer auf den kleinen Stock, den er selber Schuhknöpfer nennt. Von Zeit zu Zeit bleibt er stehen, atmet auf, ruht sich aus, blickt ein wenig um sich und geht hierauf weiter, und dabei beugt sich sein schwerer Oberleib immer nach vorn, und es scheint, als ob er ihn hin und wieder auch von vorn her ein bißchen aufstützen müsse; er ist sehr kurzsichtig, und man bemerkt es sofort, wenn er sich anstrengt, etwas zu sehen. Weil er kurzsichtig ist, lächelt er schon von weitem, um keinen seiner Freunde zu verletzen. Und sie haben auf ihn gewartet, sie alle haben ihn gern, sie haben ihm von Anfang an seinen Platz aufbewahrt und setzen ihn nun wie ein Kind dorthin.*

Skizze aus einem öffentlichen Haus.
Zeichnung

* Gustave Coquiot: Les peintres maudits, Seite 65—68. André Delpeuch, Paris.

Der Rennfahrer Mickaël. Zeichnung

FÜNFTES KAPITEL

Man kennt ein frühes Bildnis von Lautrec, das eine erstaunliche Leistung ist. Ich glaube zwar nicht, daß es so früh gemalt worden ist wie seine Verwandten behaupten. Das frühe Bildnis der Mutter soll die Leistung eines Siebzehnjährigen sein.* Die Gräfin sitzt in weißem Morgenrock, der aus rauhem Tuch zu sein scheint, auf einem Stuhl mit hoher Lehne hinter dem Frühstückstisch. Ihre Hände ruhen auf der Platte des Tisches nahe an einer Tasse. Von hinten her fällt Licht durch weite Fenster, das vom Laub der Bäume im Garten ein wenig gebrochen und durch die Gardinen gedämpft wird. Es umspielt weich die gesenkten Schultern der Frau, die in schlichter Haltung dasitzt. Ein Bild der Gräfin, das noch in ihrer Wohnung hängt, gibt die durchsonnte Schattigkeit eines ländlichen Parks; dieses Bildnis zeigt die durchsonnte Traulichkeit eines hellen Zimmers.

Das Bild ist in lichten Farben gemalt, die dünn und trocken aufgetragen sind; trotz ihrer scheinbaren Zufälligkeit ist die Farbe in ihrer Ausdehnung auf der Fläche genau bestimmt, der Farbton aber scheint innerhalb gewisser Grenzen frei schwingen

* Vergleiche dazu Jules Pigasse: „C'est un peu plus tard, en 1886 et 1887, que Toulouse-Lautrec va composer les deux portraits de sa mère, qui nous le revèlent sous un jour tout nouveau et qui sont uniques dans son œuvre." Vortrag vom 13. November 1907.

Auch Joyant setzt es 1881 an. Leinwand (0,92×0,80).

zu können. Obwohl die Farbe die Leinwand kaum überdeckt und den bräunlichen Grundton durchscheinen läßt, wirkt das Bild bis ins letzte hinein vollendet, der innere Bau ist fest. Alles ist klar und gut und wahrhaft; man denkt vor ihm an gesundes Brot. Das Bild ist über alle Malerei hinaus das Bekenntnis eines Sohnes zu seiner Mutter; aus dieser geistigen Beziehung heraus ist es geschaffen. Vergleicht man die Bilder, die in der gleichen Zeit entstanden sein müßten, mit diesem, so sieht man, daß die anderen Bilder nur Studien sind; man muß sie nicht ernster nehmen als andere Studien auch.

Hier aber ist Lautrec ganz Meister. Er huldigt seiner Mutter und redet dabei die Sprache seiner Zeit. Er redet sie unauffällig und doch so eigen, daß man in der kleinsten Regung den fein erzogenen Menschen empfindet. Wohl sieht man, wenn man der Wirkung nachgeht, daß vielfaches Erbe mitspricht; doch wird die Art, wie Lautrec es verwendet, wieder Beweis für seine eigene Kraft. Die Tasse mit dem Löffel im Unterteller mahnt an Stilleben Manets aus dessen letzter Zeit.

Das Gesicht der Gräfin hat die Anmut einer Frau, die halb Bäuerin und halb große Dame ist. Die Hände liegen am Tischrand, sie sind voll friedlicher Würde und leiser Bewegtheit, die Finger sind kaum gezeichnet, und auch nur in Linien, die den Umriß zusammenzufassen scheinen, der Handrücken ist kaum angegeben, und auch nur in Flächen, die nirgends bestimmt gliedern wollen — und doch sind sie fein und deutlich gebaut, und nur gerade soviel Unbestimmtheit ist da, daß das Leben dieser Glieder nicht zu sehr gehemmt wird. Das Bild hat die Gliederung eines alten Gemäldes. Wie geistreich muß doch Degas bei ähnlich gebauten Bildern noch vorgehen, wie stellt er starke Überschneidungen her, wie betont er das Spiel der einen Linie gegen die andere! Hier wird die Gestalt durch die Platte des Tisches, die dem Bildrand gleichläuft, unauffällig in den Raum geschoben.

Nur wenige Linien und wenige Farben deuten den Raum um die Gestalt an; sie bauen ihn luftig und dennoch bestimmt. Er wird Gewand für diese Gestalt. Und die Haltung der Frau: Madonnen früher Meister sitzen so da, ein gleich demütiger Blick, wie dieses Bildnis ihn hat, geht von den niedergeschlagenen Augen aus, der gleiche Linienfluß führt hin und wieder vom rechten Arm über die Schulter hinauf und zur linken Hand hinunter. Er scheint nichts anderes zu sein als die Grenze einer lebendigen Gestalt, die der Rhythmus des Atmens ständig wandelt; zugleich aber lebt er unabhängig aus eigener Form. Die Gestalt hat das Gleich-

Gräfin A. von Toulouse-Lautrec. Öl. 1881

gewicht und die Ruhe, die nur dann entstehen, wenn nichts zu sehr von außen her darauf hinweist; jene Bildruhe wird sichtbar, die die Selbstverständlichkeit einer gewachsenen Form hat. Die beiden Hände der Frau sind nebeneinander auf den Tisch gelegt. Ihre Haltung ist ganz verschieden; auch während der Ruhe sind diese Hände verschieden mit Kraft geladen: die eine Hand liegt mit allen Fingerspitzen auf, die andere Hand stützt sich nur leicht mit dem Finger. Die Arme scheinen unbewegt niederzuhängen, doch liegt der eine Arm am Leib, der andere schiebt sich leicht weg.

Man muß auf solche Dinge eingehen, wenn man dem Bild nahekommen will. Aber die Sprache zwingt, sie sehr deutlich zu sagen. So wird betont, was nur in unbetonter Form da ist, und aus einer Bewegung, die nur erraten sein will, wird eine Bewegung gemacht, die sich zu deutlich auswirkt. Stift und Pinsel vermögen feinste Änderungen meisterlich anzugeben; die Sprache wird, wenn sie solche Bewegungen nachzeichnen soll, und wenn sie das durch eine bewußte Schilderung tun will, immer versagen.

Die Farbe überzieht die Leinwand spärlich. Sie ist überall voll farbiger Stofflichkeit. Ihr Wert und ihre Tönung sind durch das Verhältnis mit der Umgebung bestimmt. Es scheint unmöglich zu sein, eine so große Leinwand mit einem so dünnen Auftrag in einer beinahe herben Weise zu füllen, ohne daß ein Linienzug, der ausgesprochen die Gestalten umreißt, die Bildfläche ordnet. Ein starkes Erlebnis nur vermag diese Sicherheit zu schaffen. Hier steht eine strenge Form in reizvollem Wechselspiel mit Farben, die leicht sind: selten ist eine Farbe über die andere gemalt und nie so, daß der andere Pinselstrich und der andere Farbwert dadurch beeinträchtigt würden.

Die innere Sonnigkeit der Schöpfung ist so groß, daß sie trotz ihrer blassen Farben neben stark gemalten Bildern der Umgebung in Heiterkeit besteht.

Wenn dieses Bild eine frühe Arbeit ist, so hat der Künstler bald darauf seine Kraft und seine Eigenheit wieder verloren. Man muß den Blick mit Gewalt zu anderen Bildern hinzwingen. Er malt alte Frauen und junge Bauernsöhne, malt aufmerksam nebensächliche Dinge und vergißt darüber meist Wesentliches, malt das Einzelne halbwegs gut, ohne das Ganze gesehen zu haben. Wenn man die Hände betrachtet, die er jetzt gestaltet, scheint es unmöglich zu sein, daß er vorher Hände so voll Adel und Güte gemalt hat; sie haben alle Form verloren

und keine Farbe erhalten. Da ist in Albi das Bild eines Arbeiters, der auf einer Wiese sitzt. Die Studie eines geschickten Atelierschülers, etwa aus der Werkstatt des Bastien-Lepage, der noch nicht wagt, die Farben im Freien richtig zu malen, der aber gehört hat, wie man sie richtig malen soll.*

Der Pinselzug sucht im unteren Teil des Bildes Freiheit vorzutäuschen; der Versuch einer solchen Täuschung ist jugendlich, in den besten Fällen gelingt nur eine absichtliche Haltung. Hier ist es nicht Freiheit, sondern nur Flüchtigkeit, während es spätere Werke gibt, in denen er flüchtig zu sein scheint, aber nur frei ist. Sein Wille geht jetzt daraufhin, aus der Erscheinung die Farbwerte herauszuholen; weil er aber vor allem noch immer die Form sieht, so gelingt es ihm nicht. Die Farben, auch wenn sie sich nur nach Schwingungen in ihren Tonwerten unterscheiden, sind einander doch fremder als in seinen späteren Bildern; von der einen Farbe zur andern, auch wenn sie sich nahestehen, führt keine Brücke — sie sind in kein gemeinsames Erlebnis gebettet.

Er hat in jenem Bild der Mutter scheinbar zufällig wenige Pinselstriche nebeneinandergesetzt, sie sind nicht im geringsten miteinander verbunden; sieht man sie einzeln an, verlieren sie jeden Sinn; und doch entsteht, wenn man sie in ihrem Zusammenhang betrachtet, der Eindruck eines besonnten Parkes: man glaubt, eine bestimmte Morgenstunde erraten zu können. In dieser Studie zeichnet er Äste mit Laub, das Laub ist deutlich in seiner Form angegeben, die Formen selbst sind ziemlich naturnah; das Ganze bleibt tot und vermag nicht einmal den Eindruck eines Blattes zu erzeugen; man sieht, wie er den Reichtum in dem sucht, was ihm in dieser Zeit noch versagt bleiben muß.

Später hat Lautrec ein anderes Bildnis seiner Mutter gemalt.** Vergleicht man es mit dem ersten Bild, so sieht man, wie sich jetzt alles gewandelt hat. Die Gräfin sitzt in blauer Bluse, die bis weit an den Hals hinauf geschlossen ist und von einem weißen Kragen gesäumt wird, lesend in einem gepolsterten Stuhl. Die Gestalt ist aus der Bildmitte heraus ein wenig nach links verschoben; sie ist von der Seite dargestellt; der Hintergrund des Zimmers ist dem des ersten Bildnisses

* Katalog des Museums von Albi, no. 59.

** Katalog des Lautrecmuseums in Albi, no. 53, 1887 (0,54×0,45) links unten Tréclau signiert (Umstellung seines Namens). Diese Umstellung taucht in den früheren Bildern hin und wieder auf. Auch in Zeichnungen für die Zeitschrift Mirliton. Unter den Kohlezeichnungen des Lautrecmuseums von Albi findet man frühe Studien zum ersten Bild der Mutter. Die Gräfin sitzt mit gefalteten Händen da und hat ein jugendliches Gesicht ohne Ausdruck.

ähnlich, aber die Gestaltung dieser ähnlichen Hintergründe ist sehr verschieden. Im ersten Bild scheint der Raum Grenze zu sein, die den Atem der Frau nach außen hin abschließt, in diesem Bild ist er betonter Wert neben andern betonten Werten. Man blickt durch ein Fenster, dessen bläuliche Vorhänge zurückgezogen sind, in das verdämmernde Grün des Gartens hinaus, in der Nähe des Kamins steht ein breiter Lehnstuhl, er hat eine rote Polsterung; rechts hinten am Fenster befindet sich ein rotes rundes Tischchen, etwas näher bei der lesenden Frau steht ein leichter Stuhl mit geschwungenen Seitenlehnen und grünlicher Polsterung, rot und grün geblümte Gardinen fallen rechts von den Wänden nieder. Das Bild ist auf ein dumpfes und doch starkes Blau gestellt, es stuft sich von der Gestalt aus durch das ganze Bild hin ab, wird links und rechts von ihr etwas über der Mitte des Bildes von Rot begleitet und ist in den übrigen Teilen von Grün, Blau und Rot beinahe gleichmäßig durchwoben.

Das frühere Bild reicht als Schöpfung weit über dieses spätere, das trotz der stärkeren Betonung des Malerischen weniger überzeugend den Bildraum füllt. Es bleibt Malerei. Man vermißt in ihm das ungewollte Bekenntnis. Der Blick des Malers scheint zu sehr auch durch die Malerei gefangen zu sein; das schafft einen Eindruck von leiser Starrheit. Im früheren Bild hat die nur angedeutete Gestaltung des Raumes einen im bildhaften Sinn wirklicheren Raum gebildet. Er ist Raum um einen Menschen herum. Man denkt an Manet, und die Erinnerung schwächt den Eindruck nicht.

Manet ist in seinen Bildern geklärt; diese Geklärtheit ist weniger weise Ruhe als feine Überlegenheit, sie hat ihren Ursprung nicht so sehr in der Seele als im Geist. Manet gestaltet die bildhafte Erscheinung, nachdem er sie erlebt und innerlich schon geformt hat; wenn er an die sichtbare Gestaltung herantritt, ist alle Auseinandersetzung vorbei, alle Harmonie scheint prästabiliert, der Kampf ist nur Weg, er muß vergessen sein, wenn man das Bild malt, der Maler schreibt die Erinnerung an die Erscheinung mit ruhigem Blut und mit scharfem Verstande nieder. Er ist in seinem Werk so taktvoll wie der Mensch in seinem Leben gewesen ist, und zugleich stehen in seinen Bildern die Farben so klar und geistreich nebeneinander wie die Sätze in seinem Gespräch. So läßt er weg, was seine Gestaltung stören könnte. Das gibt seinen Bildern die vollendete Haltung und den vornehmen Ton. Manet verlangt Contemporanéité. Für ihn heißt das zugleich auch Vergangenheits-

losigkeit. Man denkt beim Betrachten seiner Bilder immer an klaren Kristall; der Künstler sieht durch die Erscheinung hindurch wie durch Glas; er malt nur, was sichtbar ist, und das Sichtbare ist nicht etwa die Grenze, die durch die Erscheinung vor das Unsichtbare gelegt wird, nein, die Erscheinung ist in seinen Bildern durchsichtig gezeigt, der Künstler scheint die Seite, die dem Unsichtbaren zugekehrt ist, sichtbar vor seinem Auge zu haben, und er malt sie auch so: mit sachlichen, schönen, ernüchterten Farben. So erregen seine Menschen nie. Die Olympia nimmt dem Betrachter alle Verantwortung ab; sie wird zu einer Blume neben einem Strauß, der ein Wunder ist. Dieses Wesen vergißt, was seine Form auch nur im geringsten trüben könnte. Die Frauen auf dem ‚Frühstück im Gras' leben wie die Bäume um sie herum. Soweit in unseren Zeiten paradiesisches Dasein noch möglich ist, malt es dieser Maler, und obwohl seine Bilder an jeder Stelle sehr ernst sind (nur wird der Ernst durch die Gelassenheit um vieles gemildert), hat man hin und wieder das Gefühl einer kaum merklichen Ironie, der man den Namen Heiterkeit gibt, weil er das Ungefähr dieses Eindruckes ein wenig genauer zu decken vermag als der andere Name.

Die Gräfin A. von Toulouse-Lautrec. Öl. 1887

Lautrec gestaltet erst beim Malen, wenn dem Bild selbst auch viele Studien vorangegangen sind; er hat wohl eine innere Sicht, aber sie wird ihm erst bei der Arbeit zu einem bildhaften Ergebnis. So bleibt auf dem Bild die Begegnung mit der wirklichen Erscheinungswelt irgendwie sichtbar. Das wird einem deutlich, wenn man das frühe Bildnis der Mutter mit Bildern Manets vergleicht.

Vor dem späteren Bild denkt man an Seurat. Er muß ihn um diese Zeit kennen gelernt haben. Sicher hat er seine Bilder gesehen. Seurat und Lautrec

haben zudem auch in der gleichen Gegend gewohnt. Die Art der Gestaltung Lautrecs steht dem Impressionismus fern; sie steht dem Neoimpressionismus noch ferner, aber hier kommt sie ihm ziemlich nah. Er hat in ihm die Möglichkeiten, die der Impressionismus aufgewiesen hat, für sich zu verwerten gesucht; sobald man solche Versuche beinahe absichtlicher Verwertungen merkt, verliert ein Bild von Lautrec sehr viel: er wird überall arm, wo er sich durch andere reicher machen will.

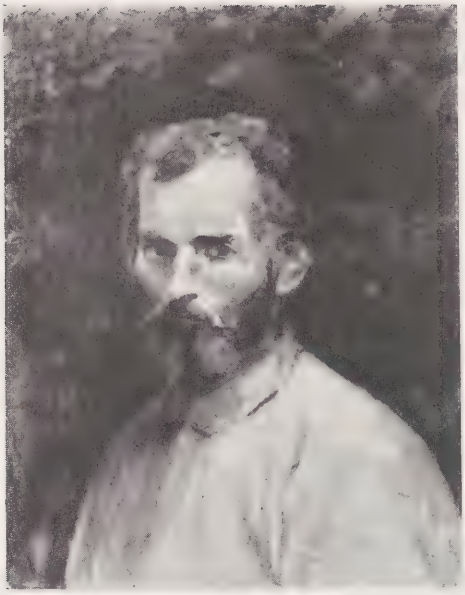
In seinem früheren Bild läßt sich der Umriß, der in Wirklichkeit nur selten angegeben ist, mit Leichtigkeit nachführen; hier wird er aufzulösen versucht, und ein flimmerndes Dämmern soll die Gestalt in den Raum verfließen lassen. Das Flimmern ist durch die Art der Pinselführung erreicht, man fühlt trotzdem ein Auseinanderklaffen in der Gestaltung; der Umriß der Frauengestalt bleibt, auch wenn er aufgelöst scheint, doch sehr fest, die innere Auffassung streitet mit der äußeren Form, der Künstler schafft beinahe absichtlich ein Gegengewicht zu seiner eigenen Ausdrucksform — es ist ganz so, als ob ein begabter Künstler eine Wette eingegangen sei, ein impressionistisches Bild zu malen. Das geht nicht, auch dann nicht, wenn es Lautrec versucht.

So hat das Bild diesen einen großen Fehler: man sieht zuerst, wie es gemalt ist, und man will es auch sehen; man wird zu seiner Kritik geführt, ohne vorher zu jenem starken Eindruck gekommen zu sein, dessen Wirkung man nachgehen soll, nachgehen will. Das Malerische nimmt uns sofort gefangen, aber es ist immer gefährlich, wenn man in einem Bild vor allem ein Problem sehen muß.

Das frühe Bildnis ist aus dem Wesen der Erscheinung heraus gestaltet, das spätere Bild läßt den Blick an der Erscheinung haften, nicht einmal an der Erscheinung als solcher, sondern an der Art ihrer Darstellung, und daraus ergibt sich noch ein anderes: die Mittel, mit denen das Bild gemalt ist, scheinen sich während der Darstellung selbst geändert zu haben. Man muß natürlich genau hinsehen, um das bemerken zu können — der Teil rechts von der Gestalt (der Stuhl und die hängenden Gardinen) ist ein Stilleben für sich, man ruht sich aus, wenn man es betrachtet, die gleiche Hand, die das frühe Bildnis gemalt hat, malt hier wieder und zaubert sofort wie aus Versehen als flüchtige Randbemerkung mit wenigen grünen Strichen und roten Tupfen die Heimlichkeit seltener Gardinenvorhänge in vornehmen wohnlichen Häusern. So sieht man dieses Stück

mit anderen Augen als die Umgebung. Schade: das Bild ist fertig gemalt, keine Stelle in ihm ist unbedeckt gelassen. Dennoch befriedigt es nicht. Im früheren Bild hingegen läßt sich kaum eine Stelle zeigen, die wirklich in diesem Sinn fertig genannt werden könnte — und doch wirkt das Bild vollendet, sowie später oft kleine Skizzen vollendet wirken. Es ist ein Erlebnis und kein Versuch. Im andern Bild aber verbaut die Malerei, die versucht wird, die Wirkung, die von ihm ausgehen könnte . .

Mädchen aus einem öffentlichen Haus.
Zeichnung



Bildnis eines Malers. Öl. 1883

SECHSTES KAPITEL

Die Künstler sitzen oft auch beim Père Tanguy zusammen. Und hier fühlt sich vor allem van Gogh zu Hause. Er ist im März 1886 in Paris angekommen und wohnt nun bei seinem Bruder, der in der Kunsthandlung Goupil angestellt ist und dem seine Vorgesetzten, weil er in seinem Beruf tüchtig ist, bald ein Zweiggeschäft auf dem Boulevard Montmartre übergeben. Er will sich nun für die Impressionisten einsetzen; aber die Besitzer des Geschäftes gehen nicht so ganz mit: sie erlauben ihm nur die Verkäufe der Bilder von drei Künstlern, die in weiteren Kreisen schon Anklang finden, von Monet, Pissarro und Degas. Als van Gogh nach Paris kommt, hat er bereits einen regelmäßigen Unterricht im Malen und Zeichnen besucht, zuerst bei Mauve und in Antwerpen an der Académie des Beaux-Arts. Der dreiunddreißigjährige Künstler arbeitet im Atelier von Cormon, und er zeichnet mit einem Fleiß, der den anderen vorbildlich wird. Er benutzt die gleichen Modelle wie Lautrec. Sicher ist er Lautrec sofort aufgefallen, der schon damals Freude an außergewöhnlichen Menschen hat. In diese Atelierzeit fällt auch die

plötzliche Umstellung van Goghs in seiner Malerei, die Lautrec also miterlebt haben muß. Van Gogh studiert die Künstler von Delacroix bis Monticelli, dann Pissarro, Monet, Cézanne, Guillaumin, die Pointillisten: Seurat und Signac, sogar noch Ziem. Über alle diese Künstler werden die Maler im Atelier von Cormon geredet haben. Auch über die japanische Kunst. Van Gogh behängt sein Zimmer bei seinem Bruder mit farbigen japanischen Stoffen und mit japanischen Buntdrucken. Er kauft solche Stoffe und solche Buntdrucke beim Père Tanguy, und darum setzt er sie in den Hintergrund des Bildnisses, das er nach diesem Kunsthändler malt. Alle Künstler aus dem Kreis, der sich im Atelier von Cormon bildet, träumen davon, nach Japan zu gehen, und van Gogh sagt später, da er wohl weiß, daß er nie nach Japan kommen wird, von der Provence, sie sei ein Land ‚qui doit être aussi beau que le Japon'.*

Sein Feuerkopf beschäftigt sich daneben mit vielen anderen Dingen. Er will mit Anquetin, Lautrec, Koning und Émile Bernard eine eigene Malergruppe bilden; er hat schon den Namen gefunden, den er ihr geben will; sie soll Le Petit Boulevard oder Boulevard Extérieur heißen und in einem bewußten und programmatischen Gegensatz zur Nouvelle École oder zum Grand Boulevard stehen. Der Grand Boulevard ist die Malergruppe um Théo van Gogh herum: Degas und Monet und die Impressionisten, die bei Goupil ausstellen. Van Gogh plant eine Exhibition sociale. Sie soll in einer bekannten Speisewirtschaft an der Avenue de Clichy stattfinden, in der van Gogh ständig verkehrt. Van Gogh bringt ungefähr hundert Bilder hierher und hängt sie an die kahlen Wände. Unter ihnen sind Bilder von Lautrec, in denen er sich schon irgendwie ausspricht. Sie befinden sich in einer Umgebung, die ihnen etwas fremd bleibt. Sie sind neben Bilder von Anquetin gehängt, neben solche van Goghs (mit denen sie gut zusammengehen), neben Gemälde von Bernard (geometrische Gliederungen), neben chromgelbe Äpfel von Koning.

Die Ausstellung hat nur kurze Dauer. Die Kundschaft läßt ihren Spott an den Bildern aus. Beleidigt und gereizt packt van Gogh sie wieder ein. Er ist nicht ganz entmutigt. Er will seinem Kreis eine neue Ausstellungsmöglichkeit gewinnen. Auf dem Boulevard Rochechouart — wo heute das Café des Quat' Z' Arts steht — hat gerade damals eine schöne Römerin, die vorher bei Corot Modell

* Duret: Van Gogh, Edition définitive, Paris Bernheim-Jeune 1919, Seite 30.

war, ein Künstlercafé eröffnet: Le Tambourin. Die Frau heißt Segatori. Van Gogh ist in sie verliebt, umwirbt sie in seiner unbeholfenen Art und schenkt ihr an Stelle wirklicher Blumen seine gemalten.

Die Frau behandelt den Künstler gnädig, weil er ihr eine Reihe von Kunden bringt, die gut bezahlen, zum Beispiel Lautrec und Anquetin. In diesem Café hat Lautrec, wie Émile Bernard in seinen Erinnerungen berichtet, das Pastellbild von Vincent van Gogh gemalt: eine der ersten Meisterleistungen Lautrecs, in der sich die Erscheinung des Künstlers rein wiedergibt.*

Einige Jahre vorher ist das Brustbild eines bärtigen Mannes in einer Malerbluse vor einem dunkeln blaugrünen Hintergrund entstanden, der an gewissen Stellen durch mattes Braunrot belebt ist.**

Das braune Gesicht mit der sehr hohen Stirn ist von schwarzem Haar und von schwarzem Vollbart umrahmt, und unter gleich dunkeln Brauen schauen ernste und fragende Augen hervor, die tief in den Höhlen liegen. Jetzt ist das Können gereift.

Man kann in diesem Bild einen starken Einfluß von Courbet nachweisen. Doch ist es bedeutend heller gemalt als die Bilder von Courbet.

Die Farbenstufung ist reich. Die Malerbluse ist tonig gehalten: ein Grau, in dem die verschiedensten Töne leben: mattgrün, graublau, rosa, mattkarmin. Der Hintergrund ist breit verstrichen und ohne sichtbare Pinselführung. Änlich ist das Gesicht im unteren Teil behandelt. Über die verstrichenen Stellen sind schmale Parallelstriche gelegt. Trotz der Verdunkelung leuchten die Augen farbig. Stahlblaue, braunschwarze, braune, zinnoberrote Töne liegen darin unmittelbar nebeneinander.

Hier ist ein Weg begonnen, dessen Fortsetzung sicher zu hohem Ziel hätte führen können. Eine ruhige Wirkung geht von der Leinwand aus. Das Bild greift nicht an, sondern erobert langsam. Doch regt sich ein leiser Widerstreit in ihm dort, wo über vertriebenen Stellen der Pinsel in schmaler Führung sich hin-

* Siehe Duret: Lautrec, Abbildung XX.

** Portrait d'homme. In der Ausstellung Barthélemy, 20. April — 3. Mai 1903 no. 9. Pascal Forthuny erwähnt im Vorwort des Katalogs, daß die meisten ausgestellten Bilder vor dem 20. Lebensjahr des Künstlers entstanden sind. Dieses Portrait d'homme ist im Katalog der Ausstellung abgebildet. Die Abbildung ist auf die Rückwand des Bildes geklebt. Es ist wahrscheinlich zuerst nach Amerika gewandert unter dem Namen: Portrait of a Painter. — Forthuny spricht die Vermutung aus, es sei das Bildnis eines Ateliergenossen. Das ist wahrscheinlich. Aber wer? 1883 entstanden.

bewegt. Hier kündigt sich die spätere Zeit schon an. Aber noch ist der Strich in gleichlaufenden Zügen gebändigt.

Im Jahre 1884 gründet Jules Roques die Zeitung Le Courrier Français. Hier werden — wie in der Zeitung Le Chat Noir — vor allem die Dinge besprochen, die Montmartre angehen, und weil auf Montmartre viele Feste gefeiert werden, so ist darin oft von Bällen die Rede. Plötzlich wird sie dann zum Kampfplatz: alle Künstler treten gegen den Senator Bérenger und seine strengen Sittenvorschriften auf, und die meisten entwickeln in diesem Kampf die besondere Art ihrer Begabung; und wie früher Daumier, werden auch sie zu Zuchthaus und Geldstrafen verurteilt. An der Spitze Jules Roques; ihm folgen die Künstler Willette, Forain, Louis Legrand, Raffaëlli, Jeanniot, Steinlen, Lunel, Heidbrink, Sahib, Myrback, Pille, Henry Somm, der mit Lautrec besonders befreundet ist, Quinzac, Uzès, Chaubrac, Faverot. Sie zeichnen die Straßen, die Bälle, die armen Leute, den Zirkus, die Dirnen, die Zuhälter, alles, wovon Bruant in seinen Liedern singt; und auch Lautrec tut eine Zeit lang mit. Er gibt dem Redakteur Roques sechs Zeichnungen, aber dieser mag Lautrec nicht leiden. Er begnügt sich damit, von den sechs Zeichnungen nur eine im Courrier Français erscheinen zu lassen.*

Über die Ausstellung des Jahres 1884 schreibt der Zwanzigjährige eine Reihe von kleineren und größeren Aufsätzen, die wichtig sind, weil sie seine Meinung über die Maler seiner Umgebung zeigen. (Die meisten kennt man heute nicht mehr.) Es sind die Aufsätze eines jungen Menschen. Höflichkeit und Spott quirlen darin durcheinander. Er ist den Bekannten gegenüber höflich und ist doch unruhig dabei, er ist den Fremden gegenüber voll Spott. Er sieht sich in den Aufsätzen auch zu sehr auf der Bühne, auf der er sich frei bewegen soll; so benimmt er sich übersteigert, um zu beweisen, daß er sich sicher fühlt.

Er schreibt über den Salon, er berichtet über die Ausstellung Les Cercles, er gibt sein Urteil über eine Ausstellung, die Boudin veranstaltet hat; er äußert sich vor allem eingehend über die Ausstellung der malenden Frauen.

* 26. September 1886: Gin-Cock-Tail. In der öffentlichen Versteigerung der Originalzeichnung des Courrier Français sind dann auch die andern Zeichnungen zum Vorschein gekommen; jede Zeichnung ist — nach den Angaben von Joyant — um zehn Franken verkauft worden. Vente vom 20. Juni 1891 (vergleiche Joyant: Lautrec, Seite 101).

Auf den Wunsch von Coquiot haben Freunde aus dieser Zeit den Eindruck niedergeschrieben, den sie von Lautrec hatten. Aus diesen Urteilen ergibt sich das Bild von Lautrec ungefähr so: er ist ein geschickter Schüler mit scharfer Beobachtung, immer ist er sehr wach, er täuscht sich in seinem Urteil über die Menschen, wenn er gezwungen ist, über sie urteilen zu müssen, nur selten, er verbirgt eine zarte und sensitive Natur unter einem spöttischen Äußern, er ist dienstfertig, von offenem Wesen und feiner Erziehung, aber er zeigt diese Seiten nur den Menschen, auf deren Freundschaft er bauen kann, die andern behandelt er hin und wieder mit schneidender Gleichgültigkeit, doch macht es ihm seine gute Kinderstube immer möglich, sich allen Kreisen vollkommen anzupassen, wenn er nur will.

Ich komme zu seinen Bildern zurück.

Innerhalb nicht zu starker Farbgegensätze reichgestufte Farben hat der Maler in einem andern Bild aus dem Jahre 1888, das einem ersten Blick sich impressionistisch darbringt: das Dreiviertelsbild eines Mädchens in violettem Ärmelkleid: La Récitation.* Die Hände sind vor dem Unterleib verschränkt, der Kopf ist leicht gehoben und nach links abgedreht. Das Mädchen steht in einer Gartenwiese, an deren Ende weit hinten eine Hauswand aufragt. So stehen Bauernmädchen am Sonntagnachmittag im Garten vor ihrem Hause. Wahrscheinlich ist das Bild im Garten des Père Forest gemalt. Ein zweiter Blick zeigt schon, daß es nicht das Werk eines Impressionisten ist. Darüber täuschen auch die helleren Farben nicht weg. Das Bild ist zu sehr vom Gesicht des Mädchens aus gesehen und auch gestaltet. Es ist eine Weiterführung des Portrait d'homme: die Farben sind reicher, der Strich ist entschiedener. Die Länge des Striches wechselt ständig, aber er ist nie Komma, er scheint immer so lang zu sein wie die Aufmerksamkeit des Künstlers an jener Stelle gedauert hat, immer ist er Form mit eignem Leben, ist nicht nur Zeichen, sondern eigenwillige Schöpfung.

Das männliche Bildnis ist in der Haltung ruhig, es steht vor einfachem Hintergrund, das Gesicht weist ernstes Gleichmaß. Man glaubt den Künstler zu sehen, wie er an diesem Bildnis arbeitet: die Lippen sind zusammengepreßt, und die Augen sind ruhig gespannt. Das weibliche Bildnis ist in der Haltung

* Bei Joyant Seite 69 abgebildet und dort genannt A Batignolles (Abb. S. 79).

bewegter, das Mädchen hat als Hintergrund einen Garten, das Gesicht zeigt aufmerksame Teilnahme. Man sieht den Künstler, wie er hin und wieder mit dem Mädchen plaudert, um ihm Zerstreuung zu schaffen. Das männliche Bildnis faßt einen dauernden Zustand, das weibliche gibt wechselnde Spannung auf einem Frauengesicht. Unter blondrotem Haar, das in der Nähe der Stirne braunrot sich kraust, blicken stahlgraue Augen, über denen sich dünne Brauen wölben. Der Ausdruck der Augen scheint spielend zu wechseln: mit einfachen Mitteln hat Lautrec diese Lebendigkeit gestaltet; er setzt in das obere Lid des linken Auges drei saftgrüne Punkte. Das Bild geht im Kunsthandel unter dem Namen La Récitation, ist 1924 im Museum von Winterthur gezeigt worden und war damals noch in der Galerie Tanner in Zürich.

In Batignolles. Öl. 1888

Er malt etwas später ein anderes männliches Bildnis, wie er bei seinem Freund Grenier in den Ferien weilt*. Das Bildnis ist wieder eine meisterliche Schöpfung. Es gehört mit zu den reifsten Leistungen seiner frühesten Zeit. Es ist in hellen Farben gemalt. Der Hintergrund zeigt ein verstrichenes Braun, das rot und violett durchflogen ist. Grenier sitzt in Hemdärmeln da. Er hat ein Hemd mit niederem Kragen und grauer Kravatte an. Darüber liegt eine dunkle

* Portrait de son ami Grenier. Sammlung Decourcelle, Katalog der Vente Decourcelle no. 75 (0,25 × 0,33). Auf der Auktion der Sammlung Decourcelle, Mittwoch 16. Juni 1926 für 60000 Franken verkauft (dazu kommt der Zuschlag von 19,5%). Das Bildnis ist auf Holz gemalt. Es ist wahrscheinlich in Villiers-sur-Morin entstanden. Coquiot gibt das Jahr 1887 an. Das Bild ist also das Werk eines Dreiundzwanzigjährigen. Lautrec soll auch das Bildnis der Madame Grenier gemalt haben. Es sei eher von Roybet als von Lautrec gewesen, bemerkt dazu Coquiot. In der Wirtschaft von Villiers-sur-Morin hat er (nach Coquiot) auch ein großes Wandbild gemalt: ein Ballett mit einem Feuerwehrmann.

Weste. Der Mann sieht wie ein Nordländer aus. Der Schädel wirkt hell, die Haut im Gesicht ist leicht gebräunt: es ist das helle Braun im Gesicht gesunder Menschen, die viel im Freien sind. Nase und Backen sind etwas bräunlicher als die übrigen Teile. Das Haar ist dunkelblond, Bart und Schnurrbart sind blond, die Lippen sind hell und leicht durchblutet, die Brauen sind hochgezogen und etwas gespannt, der Ausdruck des Gesichtes ist ernst. Die hochgezogenen Brauen machen ihn ernster, die Augen sind grau, hell, gütig, ein bißchen zu weich.

Der Kopf ist zuerst aufgezeichnet. Das Bild scheint mit verschiedenen Farben untermalt zu sein. Mit spitzem Pinsel sind hierauf Betonungen gesetzt. Es ist reizvoll, kleinen Einzelheiten nachzugehen. Wie die Augen leben! In einem Auge ist das eine Augenlid dünnrot angegeben, das andere ist mit einem leisen Strich blau nachgeführt. Wohl ist das Bildnis entschieden gemalt; es wirkt trotzdem weich und etwas verschleiert.

Man schaut vom Werk auf und wirft einen raschen Blick auf die Zeit. Die Jahre 1887 und 1888 sind in Frankreich unruhig; man glaubt einen Augenblick lang, ganz nahe an einem neuen Krieg mit Deutschland zu stehen. Dann aber zieht die Wolke ohne Entladung vorüber. Man lebt auch im Innern des Landes in einer bewegten Zeit; alle Chansonniers machen bei den politischen Kämpfen lebhaft mit und tragen die Händel vor die Menge in den Kabaretts und sogar auf die Straße. Joyant sagt, wie es auf diesen Straßen aussieht.

Sie sind ziemlich still, der Verkehr wird von Kutschen und Omnibussen besorgt; zwischen Madeleine und Rue Drouot kann man gemütlich bummeln, da und dort warten an den Straßenecken die Dirnen, man erkennt sie daran, daß sie keine Hüte tragen, einige wenige wagen sich bis zu den großen Boulevards, sie halten mit der einen Hand die Schleppe an ihrem Kleide in die Höhe und zeigen die Unterröcke mit den gesteiften Spitzen. Joyant berichtet, sie seien ziemlich schüchtern gewesen und hätten versucht, die Frauen der feinen Gesellschaft nachzuahmen. Wenn das Wetter schön und warm ist, so sieht man an den Häusern in den Quartieren, wo die gute Gesellschaft wohnt, alle Fenster weit offen stehen, und in den Zimmern sitzen die Leute beim Essen am Tisch, sie schauen vom Essen auf und in die Straße hinunter, und wenn Bekannte vorübergehen, grüßen sie sie.

Es gehört zum guten Ton, in der Zeit zwischen fünf und sieben auf den großen Boulevards Luft zu schöpfen. Man trifft um diese Zeit dort die verschiedensten Leute: ehemalige Offiziere des zweiten Kaiserreichs, reiche Leute ohne Beschäftigung, Journalisten, die da sind, um ihren Beruf auszuüben, Sportsleute und Börsenspekulanten; die eleganten Leute zeigen sich in Frack und Zylinder, im Knopfloch steckt eine Blume, sie tragen Lackschuhe, über die sie Gamaschen geknöpft haben; ihre Hände stecken in hellen Handschuhen.

Dann gehört es gleichfalls zum guten Ton, in einem der bekannten Restaurants seinen Aperitif zu trinken; man geht zu Tortoni, ins Maison d'Or, zum Napolitain, zu Sylvian, oder zu Weber an der Rue Royale. Zwischen fünf und sieben Uhr trifft man dort regelmäßig alle die Leute, von denen man spricht.

Lesendes Mädchen. Zeichnung

Einladung zu einer Tasse Milch. 1900. Lithographie. Delteil 326

SIEBENTES KAPITEL

Es ist auch heute noch möglich, sich ein genaues Bild des Künstlers in seinen Mannesjahren zu formen, da Coquiot in seinem ersten Buch über Lautrec eine Reihe von Photographien veröffentlicht hat.

Eigentümlich: dieser verkrüppelte Mensch läßt sich gerne photographieren. Er hat überhaupt an Photographien große Freude, an kleinen Zufallsbildchen, die

wesentliche Augenblicke zu fassen vermögen. Das gibt einen tiefen Einblick auch in sein Schaffen. So zeigt er mit Begeisterung seinen Bekannten Francis Jourdain und Gustave Coquiot ein Lichtbild, das bei einem Waldfest aufgenommen worden ist; das Bild greift aus dem Leben heraus, was der Künstler manchmal selber dargestellt hat. Zwei Mädchen sind eng und lieb aneinandergeschmiegt; Lautrec preist die packende Wirklichkeit solcher Bilder und sagt, sie würden auch die bedeutendsten Gemälde an Gehalt und Wahrhaftigkeit übertreffen.

Da sitzt er einmal auf einem niederen Schemel und malt an seinem Bild Le Quadrille au Moulin-Rouge (s. Titelseite). Er sieht wie ein Handwerker aus, ist vom Rücken gesehen, sitzt in Hemdärmeln da und hat einen hellen Hut auf. Man bemerkt deutlich die breiten Schultern, den großen Kopf und die zu kurzen Beine; das Bild, das er malt, ist auf den Boden gestellt, weil es auf einer Staffelei für ihn viel zu hoch stände. Eine andere Photographie zeigt den Künstler im Straßenanzug. Sie gibt in einer Beziehung einen wesentlichen Eindruck. Ein kleiner, dunkler Überzieher vermag die Krüppelgestalt zu verbergen; die schmalkarrierten Hosen aber sind viel zu lang und stauen sich mit ihren Enden an den Füßen. Der Künstler steht auf dunklem Teppich vor heller Wand, der kleine Stock ist zu groß, der lose hängende Arm vermag ihn nur schräg vor sich herzuhalten; traurige Augen schauen auf den Betrachter.*

Courbet hat sein berühmtes Bild Atelier du peintre im Louvre eine wirkliche Allegorie genannt: in einem weiten Atelierraum malt der Künstler an einer Landschaft, hinter ihm steht eine nackte Frau, seine Muse, und schaut ihm bei der Arbeit zu. Vielleicht hat Lautrec eine solche Allégorie réelle im Sinne, als er sich mit einem Modell zusammen photographieren läßt. Verschiedenes weist darauf hin. Aber sicher ist das Bild nur als Parodie gemeint. An der Wand hängt ein großes Gemälde, der Innenraum eines geschlossenen Hauses, einige andere Bilder verwandten Inhaltes stehen am Boden, sie sind ziemlich ordentlich aufgereiht; unter ihnen das eine: Alfred-la-Guigne. Lautrec steht in Hemdärmeln und im hellen Hut am rechten Rand des großen Gemäldes und schaut mit vergnügtem Gesicht und mit dem Stolz des Schöpfers auf seine Leistung. Am andern Rand steht eine

* Man erzählt, daß Lautrec einmal einen Stock gekauft habe, wie er mit einem Clown spazieren gegangen sei, daß er den Stock in zwei gleiche Teile gebrochen und daß diese beiden Menschen von ungefähr gleicher Größe sich mit den Stockhälften durch die Straßen bewegt haben.

breitgebaute, nackte Frau, die mit der linken Hand den Bildrahmen faßt und mit dem rechten Arm sich auf eine Stange stützt: das Modell für eine Gestalt des Bildes.

Man sieht auf einer Photographie den schlafenden Lautrec. Er hat sich in die Kissen zurückgelegt, die Hände sind in die Taschen geschoben, auf seinen Knien liegt die Zeitung, die er soeben gelesen hat, durch schlaffe dicke Lippen geht langsam der Atem; das Gesicht ist entspannt, es hat einen müden, aber guten und schönen Ausdruck. Oder er ist in ein Prunkgewand gekleidet, wiegt in der einen Hand eine Puppe, hält in der anderen Hand einen Fächer.*

Er malt im Jardin du tir à l'arc unter einem Sonnenschirm am Bildnis seiner Femme à l'ombrelle, ein breitrandiger Strohhut schützt dabei seinen Kopf; er ist mit seinem Freund Maxime Dethomas am Strand bei Granville, er schwimmt im Bassin d'Arcachon, man sieht nur den Kopf und ergänzt ihn unwillkürlich mit einem kräftig gebauten Leib (Lautrec ist trotz seiner schwachen Beine ein sehr guter Schwimmer). Er läuft in Strandschuhen mit geschultertem Stock und mit einer Kapitänsmütze am Ufer von Arcachon hin und her, er guckt aus einer Schnellzugstüre heraus, er ist im Atelier von Maxime Dethomas, mit dem Modell des Freundes zusammen (er hält in der rechten Hand einen Fiedelbogen, in der linken Hand ein Marktkörbchen und schaut brav vor sich hin), er hüpft an seinem Stock die Treppen des Mont Saint-Michel hinauf, er hat ein Badelaken um den Kopf geschlungen und sitzt im Badekleid in einem Kahn: ein glücklicher Zug ist in dem gebräunten Gesicht.

Erst in den Zeichnungen seiner Freunde und in seinen Selbstkarikaturen kommt seine Häßlichkeit voll zum Ausdruck.

Die glänzendste Karikatur ist die Tuschzeichnung seines Freundes Léandre; ein Kopf, der fast ein Drittel der ganzen Körperlänge ausmacht, über einem verkrüppelten, zusammengeschrumpften Leib und auf einem lächerlich engen und hohen Kragen.

Charles Maurin hat Lautrec radiert, die Radierung ist ein erschütterndes Zeugnis für die späteren Jahre des Künstlers. Der Kopf ist von der Seite gezeigt, ein kleiner Melon ist bis an die Nasenwurzel in die Stirne gedrückt, die Augäpfel treten aus den Augenhöhlen hervor, durch den hängenden Kneifer, der nie die große und

* Dem Buch von Astre: H. de Toulouse-Lautrec geht ein Bildnis Lautrecs in einer andern Verkleidung voraus.

La Goulue. Plakat für die Moulin-Rouge. Lithographie. 1891. Delteil 339. 1,70 : 1,20 m.

verschwollene Nase verläßt, stiehlt sich aus schwachgeöffneten Lidern ein schläfriger Blick. Über wulstig gestaute Lippen fällt in Fetzen der schlechtgeschnittene Schnurrbart, der runde Vollbart wird vom aufstehenden Mantelkragen nach vorn geschoben. Die trockene Sachlichkeit des Blattes gibt den düstersten Lautrec.

Wie Lautrec sich selbst gesehen hat, zeigt er in seinem Bild Au Moulin Rouge, das 1914 noch in der Sammlung Manzi war*, in einer Bleistiftkarikatur, auf der man auch seinen Freund Maurice Guibert findet, und in einer weichhingestrichenen Lithographie Invitation à une tasse de lait aus seiner ganz letzten Zeit.

Auf seinem Bild humpelt er mühsam im Hintergrunde vor den Scheiben des Vergnügungslokales am Stecken neben seinem langen nach vorn gebeugten Vetter mit ernstem Gesicht durch diese verworrene Welt; auf seiner Lithographie steht er mit Sporen an allzulangen und allzuweiten Schuhen und mit einer Gerte in der Hand vor einer schwanzwedelnden Kuh, der er nicht einmal an den Hals reicht. Das Haar ist von einem flachen Hut gedeckt, das Gesicht scheint nach vorn gequetscht und würgt sich aus einem steifen Kragen heraus. Und in der Bleistiftkarikatur setzt er sich selbst vom Rücken hin, verkümmert und plump.**

Er hat unter dieser Häßlichkeit sein ganzes Leben lang sehr gelitten, obwohl er immer und auf die verschiedenste Weise versucht hat, darüber hinwegzukommen.

Freunde sagen, seine Stimme sei außerordentlich wohllautend gewesen, und man habe sie la voix d'or, die Goldstimme, genannt.

Er besucht mit Maxime Dethomas einmal Holland. Der Freund ist sehr groß. Sie fahren miteinander die Schelde hinunter und kommen nach der Insel Walcheren. Der kleine Lautrec erscheint neben dem stämmigen Dethomas noch kleiner, das Paar fällt auf, die Leute sammeln sich hinter ihm und folgen ihm, man ruft den beiden nach: „Das ist sicher der kleine Däumling". Der Zug wird länger, die Leute klatschen vor Vergnügen in die Hände, Lautrec regt sich

---

* In der Ausstellung Trente Ans d'Art indépendant, Rétrospective de la Société des Artistes Indépendants 1926, no. 3253, im Katalog als im Besitz von J. Laroche angegeben.

** Vergleiche damit auch noch die ergänzende Schilderung von Astre: brun, une barbe noire, un front élevé, spacieux, révélant un cerveau; des yeux noirs pleins de feu à certains moments, aptes à pénétrer, à juger, le nez fort, fureteur, une bouche sensuelle, les lèvres grosses, le bas du visage décelant une certaine faiblesse de caractère, mais l'ensemble de la physionomie affirmait le bon sens, la probité, une activité énergique, la bonté, le caractère gai; en somme, une tête un peu rabelaisienne. (Achille Astre: H. de Toulouse Lautrec, Seite 45).

auf; sogar der ruhige Dethomas wird wütend, er fragt die Leute, warum sie ihnen nachlaufen. Die Sache klärt sich auf: man hat geglaubt, die beiden seien faiseurs de tour.*

Wenn er zu einem öffentlichen Ball geht, umgibt er sich meistens mit einer Schar von Freunden. Vor allem quälen ihn die Blicke der jungen und schönen Frauen.

Aber Lautrec besitzt den feinen Takt, den Menschen um ihn herum die Verpflichtung zum Mitleid abzunehmen; damit tut er sich und den andern vieles zuliebe. Man findet diesen Takt bei vielen mißgestalteten Menschen, die in einem Kreise von Gesunden leben wollen; gerade solche Naturen werden von den Gesunden angezogen. Wie oft kann man ihnen beim Pferderennen, bei Ringkämpfen, in den Velodromen begegnen, bei allen Sportsveranstaltungen überhaupt. So sieht man auch Lautrec an diesen Orten. In einem solchen Beobachter muß das Mißtrauen lauernd sein, das Mitleid könne eine ungetrübte Stellung zu ihm verwischen, und nichts schätzt er im Verkehr mit den andern so sehr wie eine klare Beziehung. Er leidet körperlich darunter, wenn irgend etwas zwischen ihm und seinen Freunden nicht rein ist.

Aus diesem Grunde nun macht er sich im Kreise seiner Freunde über seine eigene Gestalt lustig: der Spott über sich selbst befreit die andern, wenn auch nur zum Teil, von einem Mitleid, das ihnen lästig sein muß, und reißt die hemmenden Schranken nieder. Eine große Reihe seiner Bekannten hat diesen Spott allerdings nicht verstanden und hat ihn wie irgendeinen andern Spott aufgefaßt, auf dem man ruhig weiterbauen kann — und hat darüber gelacht. Ein solches Mißverstehen hat ihn aber verletzen müssen, und es hat ihn verletzt.** Die, welche Lautrec wirklich gekannt haben, sind feinfühlig genug gewesen, bei solchen Äußerungen zu schweigen.

Wie mit den Freunden, so ist er auch im Café mit den Kellnern, immer sucht er aufsteigende Gedanken über seine kleine Gestalt durch eigene scherzhafte Äußerungen zu erledigen; vielleicht hat manchmal auch der Wunsch mitgewirkt, die Art und Weise zu sehen, in der die andern auf solche Bemerkungen Antwort geben.

---

* Die Geschichte ist bei Coquiot erzählt.

** Tapié de Céleyran hat mir erzählt, Lautrec sei, obwohl er es in der Öffentlichkeit nie gezeigt hat, in diesen Dingen sehr empfindlich geblieben.

Man hat einmal von ihm so erzählt: Er kommt ins Café de l'Opéra, geht schnurgerade auf den Kellner Pierrade los, hält ihm Hut und Mantel hin und sagt mit donnernder Stimme: „Prière d'accrocher, là-haut. Moi, j'aurais le vertige et me f... par terre." Dann setzt er sich hin, verlangt den Temps, sagt mit einem Ton wie aus einem Grab: „Ma maîtresse me trompe" — und fängt zu lesen an, indem er ein Liedchen dazu vor sich herbrummt. — Das ist ein einfacher Zug; in dem schlichten Hergang schwingt vieles mit. Was ist an solchen Aussagen echt? Was ist an ihnen gewollt? Man schält leicht aus dem kleinen Ereignis heraus, um welche Dinge sich das äußere Leben Lautrecs gedreht hat.

So bleibt die Qual seiner Häßlichkeit für ihn immer bestehen. Und sie hat alle Auswirkungen zur Folge, die man an solchen Menschen beobachten kann. Der Schmerz rückt ihn aus der Menge mehr heraus als es sein scharfer Verstand zu tun vermag. Er stellt ihn an einen einsamen Ort. Er verurteilt ihn dazu, die Welt in einer bestimmten Brechung zu sehen, die oft zu höchsten Werken geführt hat.

Er flieht die Gesellschaft seiner Kreise, weil er das hohle Mitleid und die nichtige Liebenswürdigkeit haßt. Andere Dinge spielen dabei noch mit.* Er sucht die Menschen auf, in denen Erziehung und Bildung nicht die einfache Grundeinstellung zum andern Menschen verwischt haben. Er glaubt sie in den untersten Schichten zu finden. Natürlich ist das ein Irrtum. Erbitterung hat ihren Teil daran. Mitleid, Verständnis und Güte verteilen sich auf alle Klassen, aber es ist begreiflich, daß ein Mensch, der durch Zufall diesen Dingen in seiner Umgebung nicht begegnet ist, sie in andern Kreisen sucht; das eine ist sicher: er kann mit diesen einfachen Menschen unauffällig zusammensein, sie sind an einen raschen Wechsel in ihrer Umgebung gewöhnt, so haben sie zu Männern, die länger in ihrer Umgebung bleiben, von vornherein schon ein gewisses Zutrauen, Liebe und Haß, Zuneigung und Abneigung sprechen sich unmittelbarer aus, wenigstens in den Augenblicken, in denen die Mädchen nicht gezwungen sind, ihre wahren Gefühle verbergen zu müssen. Dann sind sie auch nicht verhätschelt, und Lautrec ist in manchen Dingen erfahren und vermag ihnen viel zu sein. Schließlich werden sie von Männern besucht, die noch häßlicher sind als Lautrec.

---

* Vergleiche Astre: H. de Toulouse-Lautrec: Enclin aux femmes par son état physiologique, Lautrec se savait d'avance vaincu, en raison de son aspect de dégénéré. La crainte de déceptions qui eussent pu s'ensuivre l'avait fait renoncer à contracter la seule union avec une personne de son rang qui eut été à son goût et eut pris soin de sa santé (Seite 5).

Aber es zeigt sich hier doch ein Widerspruch. Lautrec kommt nicht als einfacher Mensch zu ihnen. Er will so zu ihnen kommen, er glaubt auch, daß ihm das gelingt; er sieht Brücken, wo keine möglich sind, man kann sein Blut nicht ablegen wie ein Gewand, und ein verfeinerter Mensch schon gar nicht. Seine Einfachheit ist anders als die dieser Menschen. Sie ist Einsicht und nicht Beschränktheit. Man erzählt sich auf Montmartre viele Dinge von seiner hohen Abstammung. Fragen der Herkunft spielen auch da ihre Rolle. Man nennt Lautrec in diesen Kreisen Monsieur Henri. Das klingt sehr vertraulich. Aber man sagt das mit der Ehrerbietung, die man dem Grafen schuldig ist, oder man sagt das mit der Vertraulichkeit, die man einem Höherstehenden gegenüber wagen will. Lautrec fühlt die Ehrerbietung; sie tut ihm wohl, da er sie als Achtung empfindet.

Er sitzt an einem Abend auf einem der hohen Barstühle im Moulin Rouge über einem Likör. Da fangen zwei Frauen in seiner Nähe zu streiten an. Die Auseinandersetzung geht um das kleine und unförmliche Hündchen der einen. Die Besitzerin sagt, sie gebe zu, daß ihr Hündchen häßlich sei, aber das schließe einen hohen Stammbaum nicht aus. Wie die andere das bezweifelt und sich weiterhin spöttisch über das Tierchen äußert, wendet sich die Besitzerin zu Lautrec und sagt: „Nicht wahr, mein Herr, der Hund kann häßlich und doch zugleich von ganz reiner Rasse sein?“

Lautrec soll die Hand, die immer ein wenig von Kohle schwarz war, zu einem militärischen Gruß an die Stirn gelegt und dazu leise geantwortet haben: „Wem sagen Sie das?“*

Er spaziert einmal im Wandelgang eines Theaters. Ein Besucher, der sich einen Scherz leisten will, packt Lautrec unter den Armen und hebt ihn so in die Höhe. Die ganze Umgebung belacht diese Tat. Lautrec strampelt in den Armen seines Peinigers und versetzt ihm, da er sich nicht mehr anders zu helfen weiß, Tritte ins Schienbein. Man denke, was er gelitten haben muß, wenn er sich nur auf solche Art zu wehren vermocht hat!

Aus diesen Ereignissen heraus ist die Bitterkeit zu begreifen, die in dem Satz liegt, den er so oft wiederholt hat: „Ah! Ich möchte auf dieser Erde die Frau sehen, die einen Geliebten hat, der häßlicher ist als ich bin.“ — Der Satz verrät viel. Er gibt auch ein Urteil über die Frauen seiner Umgebung. Denn man kann,

* Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec.

wenn man will, die Äußerung anders übersetzen: Nie wird mich eine Frau wirklich lieben können. Das Leben hat ihm recht gegeben. Empfindsame Menschen werden unter ihrer Häßlichkeit immer viel zu leiden haben. Wie hat sich Byron mit seinem Klumpfuß gequält. Wie haben sich die Enttäuschungen, die er dieses Klumpfußes wegen in seiner Jugend erlebt hat, in ihn eingefressen. Erlebnisse solcher Art können für ein ganzes Leben entscheidend sein. So ist es begreiflich, wenn man von Lautrec erzählt hat, sein höchster Wunsch sei gewesen, als schlanker Offizier im Bois reiten zu dürfen. Man berichtet auch, er habe gesagt, er gäbe dafür gerne seine ganze Begabung hin.*

Die Äußerung mag stimmen. Sie ist in ihrem ganzen Gehalt ernst zu nehmen; aber sie gilt nur für die Stunden, in denen Lautrec nicht Künstler gewesen ist. Und solche Stunden finden sich reichlich im Leben jedes Schöpfers; in solchen Stunden hat er dieses andere Dasein mit den verfälschenden Augen des Ausgeschlossenen und dazu um sein Künstlertum reicher gesehen, und diese Last ist zu schwer für menschliche Schultern.

* Man kennt übrigens eine ähnliche Äußerung von Renan.

Selbstkarikatur. Zeichnung

Fräulein Millot. Zeichnung

ACHTES KAPITEL

Man findet im Wesen Lautrecs kindliche Züge. Er wechselt in seinen Stimmungen rasch. Selten wissen die Menschen um ihn herum, was diesen Wechsel veranlaßt. Er selbst weiß gut, wieviel Kindlichkeit in seiner Natur ist. Aber er ist Pariser und will die kindlichen Züge verbergen. Nicht allen Menschen gelingt das gleich leicht. Kindlichkeit und Weichheit verbirgt der Pariser unter der Blague. Und weil die Kindlichkeit die verschiedensten Formen annehmen kann, wechselt auch die Form der Blague. Lautrec hat seine Kindlichkeit nicht immer unter der Blague verstecken können; man findet sie in seinem Leben selten, in seiner Kunst nie — was man darüber auch sagen mag.

Die kindlichen Züge ergreifen bei Lautrec mehr als bei einem andern. Weil sie aus größeren Tiefen kommen. Weil sie sich hier mit einem ständigen

Hunger nach zärtlicher Liebe verbinden. Lautrec hat sich das wahrscheinlich nie eingestanden. Er sieht in diesem Fall leicht als Schwäche an, was ein Reichtum ist. Wenn er mit seinen großen Augen auf seine Freunde blickt, ist darin Zutrauen und Milde; er mag sich das selber hin und wieder als Lebensunfähigkeit ausgelegt haben. Dann versucht sein Mund, es zu leugnen, indem er spöttische harte Worte sagt. Sie sind so sehr gegen ihn gerichtet wie gegen die andern. Sie gelten nie seinen Freunden. Und er sagt sie über die andern nur dann, wenn sie wirklich lächerlich sind. Ein solcher Mensch ist in der größten Erregung noch wahr und gerecht. Oft sagt er die harten Worte über sich selbst. Die Tat ist dann der Selbstkasteiung der Mönche ähnlich. Immer wieder aber bricht aus der Tiefe sein ursprüngliches Wesen hervor, färbt das Leben um ihn herum mit Farben, die mit seinem Blut gesättigt sind, und beglückt die Menschen seiner Umgebung: ein liebes Wort, eine gute Gebärde, eine feine Aufmerksamkeit, eine unauffällige Rücksichtnahme, eine vornehme Handlung. Man muß nur seine Freunde, die zum Teil noch leben, von ihm reden hören. Der Mensch und Künstler scheint neben ihnen zu stehen und ihnen über die Achseln zu sehen; diese alten Menschen geraten regelmäßig in Begeisterung. Wie farbig klingt es, wenn Tapié de Céleyran seinen Erinnerungen nachgeht; wie aufschlußreich ist es, wenn der Verleger Floury von seinen Beziehungen berichtet; wie schön ist es, wenn Théodore Duret erzählt.*

Nach einer durchwachten Nacht überfällt den Künstler plötzlich unbezwingbar die Sehnsucht, gerade in diesem Augenblick irgendeinem guten Freund die Hand zu drücken und eine kleine Weile mit ihm zusammenzusein; aber er fürchtet das Erstaunen und sucht einen Vorwand, in den er den Wunsch einkleiden kann. Und so nimmt er eine Zeichnung, die er eben gemacht hat, ruft einen Kutscher und läßt sich vor die Wohnung des Freundes fahren, steigt hinauf, läutet an und begrüßt den Freund, der ihm öffnet, mit dem Satz: „Un dessin de maître, Monsieur.“**

Oft ist der Künstler schweigsam. Er leidet oder er nimmt die Welt der Erscheinungen mit allen Sinnen auf, er faßt sie in einer verschärften und beinahe

---

* Ich habe mich mit Floury verschiedenemale über den Künstler unterhalten. Er weiß sehr pittoresk zu erzählen. Ich habe ihn zu überreden versucht, seine Erinnerungen an Lautrec niederzuschreiben.

** Joyant: Lautrec, Seite 196.

schmerzhaften Art, da sein ganzes Wesen empfindlich ist, und da er nicht nur mit den Augen zu erleben vermag: sein ganzer Leib scheint aus Nerven zu bestehen.

Wenn er zu reden beginnt, kann er bis in den Morgen hinein erzählen. Er ist wie ein kostbares Instrument, das feinste Schwingung schon zum Tönen bringt. Dann vermag eine leise Erschütterung Schichten von seiner Seele wegzuheben, die Goldadern verdecken. Seine Sprache wird farbiger, sein Geist wird sprühender; ein Bild ruft das andere, ein unerwarteter Vergleich löst den andern ab.

Um die Frauen zeichnen zu können, deren Darstellung ihn reizt, greift er hin und wieder zu einem Mittel, das ihn meistens zum Ziel führt; er unternimmt des travaux d'approche; er umgibt sich mit einer Schar hübscher Burschen, die den Frauen gefallen können, die sich nun mit den Mädchen, die er darstellen will, anfreunden müssen und die sich so lange mit ihnen zu unterhalten haben, bis er die Zeichnungen gesichert hat. Wenn die Aufmerksamkeit vorher nachläßt, bittet er sie: „Gardez-la encore, je n'ai pas fini mes dessins, ne jetez pas encore votre mégot." Er hat diese scheinbaren Freunde, die ihn gar nicht verstehen, nie ernst genommen. „Man läßt sie auf dem Balkon", sagt er, wenn er sich über sie äußert, und er nennt sie „panthères", indem er dazu lacht, weil sie diesen Tieren gleichen, die sich mit halbgeschlossenen Augen und scheinbar schläfrig darauf vorbereiten, sich auf die Beute zu stürzen. Wenn er sich genug mit ihnen abgegeben und wenn er sein Ziel erreicht hat, verschwindet er eines Tages aus der Gegend: „On ne la garde plus, hein! on l'a assez vue... On change de quartier... de café et de bar".*

Es kommt vor, daß er allein an belebten Boulevards spaziert. Er tut das nicht gern. Aber der Arzt befiehlt es ihm. Trifft er einen Bekannten, so verläßt er ihn nicht mehr. Er ist dann wie ein Kind, das sich gefürchtet hat, allein zu gehen. Er hält den Freund mit allen Mitteln fest, lädt ihn in sein Atelier und schenkt ihm Zeichnungen, sogar Bilder. Er geht mit ihm in eine Bar, plaudert und plaudert; er ist froh, der Einsamkeit für eine Weile entronnen zu sein. Später freilich flieht er sie nicht mehr mit gleicher Leidenschaft.

Er verbringt eine Zeitlang alle Morgen im Velodrom seines Freundes Tristan Bernard. Hier sieht er das Leben wieder von einer neuen Seite. Fröhlich und

* Joyant: Lautrec, zweiter Band, Seite 50—52.

geschäftig trippelt er inmitten der Rennfahrer, die sich für ihre Rennen üben. Er betrachtet begeistert das Spiel ihrer Muskeln im Sonnenlicht, bewundert diese kräftigen Körper mit der gleichen Leidenschaftlichkeit, womit er die Körper schöner Frauen, die Leiber edler Tiere bewundert. Er wendet sich an seinen ständigen Begleiter Tapié de Céleyran und sagt, indem er dabei einen Finger in die Höhe hebt: „Il est chouette." (Das ist ein Ausdruck, der in der Mundart von Montmartre häufig auftaucht.) Er freut sich an der farbigen Kleidung der Fahrer. Sie wird ihm zu einem wichtigen Bestandteil ihrer selbst, sie liegt auf ihren Körpern, wie das Fell auf dem Leib geschmeidiger Tiere. Stoff ist für ihn niemals tot. Sein heimlicher Ehrgeiz während seines ganzen Lebens ist, auch Sport treiben zu können. Natürlich kann er das nicht in der Öffentlichkeit tun; er hat ein zu feines Empfinden für das, was sich schickt, er hat auch zu schlimme Erfahrungen hinter sich; er wird in diesem Wunsch durch seinen Arzt unterstützt, der dem kranken Körper auf diesem Wege noch einige Hilfe bringen will: so macht er sich seinen Sport auf eigene Art zurecht. Auf sein Zimmer läßt er sich ein Übungsboot mit Ruderbank, Rollagern und Rudern bringen, zieht ein rotes Hemd an (das freut ihn an der Sache beinahe am meisten), setzt sich eine Seglermütze auf den Kopf und rudert so stundenlang vor sich hin. So wird ihm das Zimmer zur weiten See. Besuchen ihn Freunde, müssen sie sich auch in das Boot setzen, und er erzählt ihnen dann begeistert von den Schönheiten und Wohltaten des Sportes.

Und weil er das alles von innen heraus tut, bleibt ihm die Lächerlichkeit fern.

Die kleinsten Geschenke und Aufmerksamkeiten machen ihm Freude. Wenn seine Freunde ihm Bücher schenken, verlangt er immer, daß sie eine Widmung hineinschreiben. Man findet so einige Bücher im Lautrec-Museum von Albi. Nicht das Buch ist ihm wichtig, sondern die Zueignung; er holt den Bleistift, daß es sofort geschehen kann; erst wenn es getan ist, vermag er den Freunden von Herzen zu danken. Jedes Geschenk, das man ihm macht, sieht er als etwas sehr Bedeutendes an; wenn er selbst schenkt, ist ihm auch eine große Gabe nicht beträchtlich genug. Wenn Künstler ihm eine Federzeichnung bringen, gibt er ihnen ein Bild und glaubt auch dann noch sich entschuldigen zu müssen, daß er nicht mehr schenken kann. So wird jeder Dank zum Zeugnis für seinen inneren Reichtum.

Er ist in seiner Kleidung in seinen früheren Jahren peinlich genau. Man hat darüber viele falsche Dinge gesagt. Er haßt die Menschen, die durch gewollte Mittel auffallen wollen; er fügt sich der Vorschrift der Welt und erstrebt die vornehme Unauffälligkeit, die man Eleganz nennt. Sein Haar ist meistens sorgfältig gekämmt. Man kann das auf einigen Photographien sehen. Er trägt die Kleider nach englischem Schnitt und liebt es, wenn er so angezogen ist, englisch zu reden. Oft trägt er weiß- und schwarzgewürfelte Hosen und auf dem Kopf einen Melon mit flachem Rand. Im Winter hat er meistens ein dunkelgrünes Tuch um seinen Hals geschlagen, das flüchtig geknotet ist und dessen Enden aus dem blauen Mantel herausschauen. Er vermeidet alles, wodurch er auffallen könnte; und das ist in jener Zeit unter Künstlern ziemlich selten. Gauguin erscheint zum Beispiel in einem blauen Rock und mit grüngelben bretonischen Westen, Sem, Boldini und Helleu sind wie Segelbesitzer gekleidet, Carolus-Duran zeigt sich immer in einem feierlichen Samtkleid.*

Seine Abmachungen hält er auf die Minute ein. Er wird zornig, wenn man ein Versprechen nicht genau nimmt; solche Vergehen scheinen ihm unverzeihlich. Hat er einen Auftrag angenommen, führt er ihn pünktlich aus, auch wenn er dafür nicht bezahlt wird, und er gestaltet ihn so wie ein Bild. Wenn seine Freunde ihn eine Zeitlang nicht besuchen, ist er betrübt und verletzt und macht ihnen Vorwürfe; denn die Freundschaft von Mann zu Mann ist ihm von allen menschlichen Beziehungen die wichtigste. Er hat auch Wutanfälle, ganz wie ein verzogenes Kind, mit seinen Einfällen regiert er seine Umgebung; aber diese scheinbaren Launen kommen manchmal aus tiefen Gründen, sie sehen nur wie Launen aus. Künstler scheinen manchmal das Leben um sich herum nach Willkürlichkeiten zu ordnen, während sie in Wirklichkeit nach einer inneren Gesetzmäßigkeit handeln. Seine Freunde dürfen den Menschen, die er nicht leiden mag, nicht die Hand geben, sie sollen sich hingegen mit denen befreunden, die seine Freunde sind. So selbstverständlich scheidet er um sich herum die Lager. Sein Vetter muß, weil es Lautrec so verlangt, einen Frack tragen, der aus dem gleichen Stoff gemacht ist wie der Billardüberzug eines Cafés in Albi. Das ist eine Eigenheit, die man fast eher dem Vater zuschreiben könnte. Wo fröhliche Feste sind, versucht er als heiterer Mensch mitzumachen. Leidenschaftlich liebt er die Maskenbälle.

* Joyant: Lautrec, Seite 104.

Frau im Atelier (Helene V.). Öl. 1888

Er tut an einem Ball des Courrier Français mit, trägt rote Hosen, eine rote Sutane und einen weißen Surplis. Man sagt, er habe in dieser Verkleidung großen Erfolg gehabt.*

* Vergl. Astre: H. de Toulouse-Lautrec, Seite 148.

Gewöhnliche Gebrauchsgegenstände schaffen diesem Künstler großes Entzücken. Er legt sich Sammlungen an; man findet in seinem Atelier und in seiner Wohnung Holzschachteln, persische Fayencen, eine Fischpfanne, Federmesser, Brieföffner, einfache Taschenmesser, Regenschirme verschiedenster Formen, einen Kasten, in dem man ihm Hühner geschickt hat. Alle diese Gegenstände sind einfach; man sieht ihnen an, daß sie gebraucht worden sind.*

Das schönste Stück ist ein alter Hammer mit grobem Stiel, der durch den häufigen Gebrauch glänzend gerieben ist; er zeigt ihn seinen Besuchern mit der gleichen Freude, mit der ein Sammler etwa das schönste Stück seiner Münzensammlung vorweist. Einmal kauft er monatelang alle möglichen Gegenstände, die der Körperpflege zu dienen haben: Nagelbürsten mit unerwarteten Formen, Nagelfeilen, Schwämme, Waschlappen.

Er kommt in der Woche einmal regelmäßig zu Paul Leclercq in dessen Wohnung in der Avenue des Champs-Élysées. Dieses alte Haus besucht er gern, tritt mit fröhlichem Ruf in den Gang, trippelt von Zimmer zu Zimmer, durchstöbert alle Ecken, nimmt die Gegenstände vom Tisch weg und legt sie anderswohin, hängt die Bilder und Stiche ab, um sie sich genauer anzusehen, betrachtet mit Freude, Neugier und Bewunderung einen riesigen Menschen, der zuweilen in der Wohnung erscheint, um die Zimmer zu blochen. Nachdem er die Bekanntschaft dieses Dieners gemacht hat, ist das erste, wenn er bei Leclercq erscheint, die Frage nach seinem Befinden.**

Er liebt Volkslieder mit einfachen Melodien, wie man sie hin und wieder in Südfrankreich singt; vor allem hat er die Lieder gern, die ihm seine Mutter hundertmal in der Jugend auf dem Klavier vorgespielt hat; er hört sie mit Begeisterung immer wieder an und singt sie mit Ausdauer falsch vor sich hin. Daneben lernt er die Gassenhauer, die von Zeit zu Zeit aufkommen, eifrig auswendig. Er tritt in kleine Cafés, in denen Orchestrions stehen, verlangt einen Byrrh und läßt mit kindlicher Freude den Automaten die Melodien herunterrasseln.

So kennt er eine große Reihe von Liedern. Oft singt er Chansons mit drastischen Worten, mit losem Inhalt; dann wieder Romanzen, in denen sich ein lächerlicher Gefühlsüberschwang auslebt. Er findet in den einen eine besondere

---

* Vergl. Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec.

** Autour de Toulouse-Lautrec, Seite 27.

Lächerlichkeit, die ihn entzückt (er nennt diese Seite: le côté „roupie"); er trifft in den andern irgend etwas Anmutiges (er nennt diese Seite: le côté „fontange"). Der Text nimmt dabei in seinem Kopf eine andere Form an, die eine der beiden Seiten stärker zum Ausdruck bringt. Er liebt es, Text und Melodie während des Singens zu unterbrechen. Dadurch gibt er dem Lied unerwartete komische Reize. Dieses Geheimnis hat er den Sängern und Sängerinnen in den Kabaretts abgelauscht.

Er singt:

J'aime les divertissements
Et les soupers au champagne ...

legt seine rechte Hand auf die Brust, die linke Hand auf den Rücken und dreht sich dabei wie ein Kreisel dreimal um sich selbst.*

Zeit seines Lebens ist er an ein sorgfältig gekochtes und bürgerliches Essen gewöhnt. So ißt er beinahe immer bei seiner Mutter zu Mittag. In diesem Zug ist er Südfranzose und bleibt es. Südfrankreich ist ja auch das Land der feinen Rezepte; man denke an die Freude Alphonse Daudets an gutem Essen, man lese die Menuschilderungen in den Erinnerungen von Léon Daudet. Lautrec ist Kenner der guten Küche, er versteht von ihr ebensoviel wie von den Cocktails, er liest Rezepte mit der Teilnahme, mit der andere Menschen spannende Bücher lesen, macht hin und wieder eigene Versuche, wandelt ein Rezept in einem bestimmten Sinn um, sieht einer Zubereitung zu, sagt voraus, welchen Geschmack die Speise haben wird, und weiß von einem Land schon viel, wenn er weiß, welche Speisen man dort ißt und wie man sie zubereitet.

Er ißt von einem Gericht nicht viel, und nur dann, wenn es ausgezeichnet ist, er trägt immer eine kleine Raspel bei sich und eine Muskatnuß, um den Portos, die er trinkt, den Geschmack zu geben, der ihm paßt; auch die Speisen liebt er damit zu würzen. Seine Freunde berichten, mit was für einer Freude er an eigene Kochversuche geht. Er bindet sich eine lange und weiße Küchenschürze um den Körper, wobei sich die kurzen Beine immer darin verwickeln, stellt sich verschiedene Löffel und verschiedene Pfannen zurecht, und nun fängt er mit erstaunlicher Geschicklichkeit zu hantieren an. Er schmückt die Mahlzeit mit seinen Einfällen aus, lädt seine Bekannten zu einem Essen beim Photographen Sescau ein, hat vorher ein

* Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec, Seite 23.

Känguruh gesehen, und der Gedanke ist dabei in ihm aufgeblitzt, Känguruhfleisch müsse gut sein. So geht er auf die Suche nach solchem Fleisch. Er findet keines und kauft sich ein kleines Schaf, hängt ihm dann einen Ochsenschwanz an, fügt ihm große Ohren zu, bindet ihm eine kleine weiße Schürze um und versteckt in ihren Taschen eine Maus. Weil er fürchtet, die Gäste möchten vielleicht Wasser trinken, setzt er Karaffen hin, in denen kleine Goldfische schwimmen.*

Seine Mutter bewohnt, wenn sie in seiner Nähe ist, ein schönes Appartement, das sehr sonnige Zimmer hat, die Wohnung ist immer blitzblank gescheuert, und man meint, wenn man dort ist, weit von Paris weg zu sein. Die Mutter lädt mit dem Sohn zugleich oft Freunde ein: Maurice Joyant, Maurice Guibert, Henri Rachou, Louis Pascal, Tapié de Céleyran, Paul Leclercq; meistens aber bittet sie nicht alle zusammen, gewöhnlich erscheint nur ein einziger Freund, und dann ist das Mittagessen aus Gerichten zusammengesetzt, die ihm zusagen, und ist sogar mit den Gewürzen zubereitet, die er vorzieht. Das Haus der Gräfin von Toulouse-Lautrec wird von einer alten Dienerin geführt, die von Jugend an bei ihr gewesen ist. Lautlos bedient sie die Gäste. Beim Essen sitzt Lautrec der Mutter gegenüber und sorgt für die Unterhaltung; zwischen den verschiedenen Gerichten serviert man kleine harte Würstchen von scharfem Geschmack, um den Appetit anzuregen.**

Wenn er nicht zu Hause ißt, nimmt er seine Mahlzeiten meistens an der Ecke der Rue Fontaine und Rue de Douai ein. Geht er in fremde Restaurants, so geschieht es hauptsächlich darum, weil er nach neuen Gerichten sucht; findet er ein solches, erzählt er es sogleich seinen Freunden. Er setzt eine geheimnisvolle Miene auf, führt sie an den Ort der Entdeckung, bestellt das neue Gericht und schaut den Freunden mit verhaltener Spannung beim Essen zu. Äußern sie ein ähnliches Vergnügen, wie er selbst beim Essen es empfunden hat, wird er glücklich und atmet auf: er fühlt sich dann den Freunden mehr verbunden als vorher, er hat das Gefühl einer großen Dankbarkeit, weil sie sich an Dingen freuen, an denen er selbst Freude hat, und er zeigt diese Dankbarkeit auf eine rührende Weise bei jeder Gelegenheit, die sich ihm bietet. Allerdings kommt es auch vor, daß die Mahlzeit die Freunde gleichgültig läßt und daß sie es nicht verbergen; dann ist Lautrec den ganzen Tag bedrückt und niedergeschlagen.

---

* Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec, Seite 21.

** Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec, Seite 29.

Man sagt, Lautrec habe sich mit den Werken der französischen Literatur gar nicht beschäftigt. Das stimmt nicht. Man muß sich nur einen Augenblick darüber klar werden, in welcher Zeit er gelebt hat und mit welchen Menschen er

Die Haarlocke. Öl. 1889

zusammengewesen ist, um die Haltlosigkeit dieser Aussage einzusehen. Seine Kenntnisse erscheinen neben denen von Corot geradezu ungeheuer. Dieser liest zwanzig Jahre lang Polyeucte von Corneille und kommt in diesen zwanzig Jahren nicht ganz bis zum Ende der Tragödie.

Lautrec trägt zu der Ansicht bei, er kenne die Literatur nicht, indem er sich nur selten darüber äußert. Tapié de Céleyran hat mir erzählt, daß Lautrec doch viel gelesen hat, vor allem in den schlaflosen Nächten; denn der Künstler hat viel an Schlaflosigkeit gelitten.

Natürlich zeigt sich auch beim Lesen seine scharfe Beobachtung, das beweisen seine Illustrationen. Er verkehrt mit einigen Schriftstellern: mit Gustave Geffroy, mit Arsène Alexandre; Meier-Graefe erscheint in seinem Kreis, dann gehören zu seinen Freunden auch Jean de Tinan, Tristan Bernard, die Brüder Natanson und viele andere noch. Die Luft um ihn herum schwirrt auch von Fragen literarischer Art. Lautrec kennt die französischen Klassiker gut, und er liebt sie. Er ist ziemlich häufig in den Theatern zu sehen. Dort bewegt sich eine bunte Welt durcheinander. Vor allem sieht er sich die Schauspieler an, die Kostüme, die Kulissen, die Beleuchtungen.

Französische Maler kennen im allgemeinen die Kunst ihres Landes gut, und wenn sie in der Geschichte der Malerei nicht sehr bewandert sind, so wissen sie um so besser die Geschichte ihres Mobiliars. Sie leben mit diesen Dingen enger zusammen als andere Völker. Jeder Franzose hat viel Tradition. Jeder einzelne Franzose ist zugleich so etwas wie ein Antiquar.

Lautrec hat an diesen praktischen Dingen Freude. Ich habe davon schon einige Züge erzählt. Die verschiedenen Perioden in der Geschichte des französischen Mobiliars hält er auch in den Übergängen genau auseinander. Tapié hat mir berichtet, wie der Künstler seine Bekannten immer wieder überrascht hat, indem er irgendeinen Kasten oder ein anderes Möbelstück so nebenbei auf Jahrzehnte und Jahre genau festgelegt hat. Lautrec verkehrt viel mit Francis Jourdain, der nur in diesen Dingen zu leben scheint. Sicher haben sich die beiden manchmal über dieses Gebiet unterhalten.

Er liebt die Schriftsteller seiner Zeit nicht besonders. „Sie machen etwas Neues, sagt er, aber es ist nicht besser als das, was die Dichter der vergangenen Jahrhunderte geleistet haben, und es ist nicht aus dem gleichen Geist der Notwendigkeit heraus geschrieben worden. Ist es dann noch der Mühe wert?“

Über Fragen der Kunst hat er sich nur wenig geäußert. Tapié de Céleyran hat mich davon unterrichtet. Man muß die Äußerungen, die Lautrec getan haben soll, vorsichtig nehmen, obwohl Tapié sicher alle Gewähr dafür leistet, daß die

Berichte wahr sind. Aber ein Vierteljahrhundert ist seit diesen Gesprächen vergangen. Wesentliche Züge, bestimmte Einzelheiten, ausgesprochene Eigentümlichkeiten werden auch in so langer Zeit nicht leicht verwischt, Gespräche über die Kunst werden sicher, wenn man sie nicht in der gleichen Stunde aufschreibt, sehr verfälscht. Tapié erinnert sich an eine Aussage dieser Art.

„Der erste Mensch, der einen Spiegel erfunden hat, hat ihn der Höhe nach aufgestellt. Der Grund ist einfach; er hat sich in diesem Spiegel in seiner ganzen Größe sehen wollen. Ein solcher Spiegel ist gut und schön, weil er nützlich ist und weil er nichts anderes will als nützlich sein. Die Erfindung ist Zwang gewesen, alles aber, was aus einer innern Notwendigkeit heraus geschieht, ist gut und berechtigt. Nach diesen Menschen sind andere gekommen, die sich gesagt haben: man hat bis jetzt die Spiegel lotrecht gestellt; aber sie haben sich nicht gefragt, warum man bis jetzt die Spiegel lotrecht gestellt hat. Sie haben gefunden, man könne die Spiegel auch wagerecht legen; natürlich kann man das machen, aber es fragt sich, ob das Sinn und Bedeutung hat. Sie haben es nur getan, weil es neu war, und es hat ihnen seiner Neuheit wegen gefallen; nie ist ein Ding aber schön, nur weil es neu ist. In unserer Zeit gibt es viele Künstler, die etwas tun, weil es neu ist; sie sehen in diesem Neuen ihren Wert und ihre Berechtigung; sie täuschen sich: das Neue ist selten das Wesentliche. Es handelt sich nur immer um das eine: eine Sache aus ihrem Wesen heraus besser machen."

Die Worte sind einfach; mir scheint, sie können wahr sein. Sie stimmen mit dem, was Lautrec selbst getan hat, überein.

Bedeutende Skulpturen hat er geschätzt. Er hat die Bildhauereien aus dem Orient gern gehabt und war oft bei Bing, um sie sich anzusehen. Er hat sie auf eine eigene Art betrachtet. „La sculpture est un art pour les aveugles", sagt er.* Er nimmt die Skulptur vorsichtig in die Hände, schließt die Augen und tastet die ganze Form langsam und überlegen ab. Man hat mir erzählt, wie sinnlich das Spiel seiner Finger dabei gewirkt hat. Lautrec behauptet, nur so sei es möglich, zu einem Genuß der plastischen Gestalt zu kommen; dann erst erwache das tiefe Empfinden für den Stoff und die Form dieser künstlerischen Ausdrucksweise, dann erst erfasse man die wesentlichen Eigenschaften der Bronze, des Eisens, des Gusses, des Marmors, dann erst empfinde man die Unterschiede der

* Nach dem Bericht von Tapié de Céleyran.

Wärme, die in der Wirkung auch irgendwie mitspielen. Der Künstler kann sich stundenlang so beschäftigen. Im großen und ganzen ist seine Zuneigung zu dieser Form der bildenden Kunst nicht sehr ausgeprägt. Sie wird nur selten wirkliche Liebe. Lautrec sagt auch, Skulpturen seien im allgemeinen zu sehr der Wirklichkeit nachgebildet, die Diskrepanz zwischen dem Tastbaren und dem Sichtbaren sei zu groß, in einer plastischen Figur erstarre die Bewegung zu leicht. Ein anderes Mal sagt er (und darin äußert sich auf drastische Weise seine Liebe zu nützlichen Dingen): ein Tier, sagen wir zum Beispiel ein Schwein, das gut gemästet ist, das so schwer ist, daß es sich kaum vorwärts bewegen kann, das ich zum Zwecke gemästet habe, es dann zu verkaufen, wenn es am schwersten ist, ein solches Tier, an dem nun jede Form ein Äußerstes ist, ist auch schön. Solche Dinge und Formen soll man zeichnen. Solche Dinge und Formen sind bedeutend.

Tapié erinnert sich, daß man Lautrec darauf erwidert hat: er zeichne doch Jockeis und keine Schweine. Lautrec hat darauf die einzig richtige Antwort gegeben: Ein Jockei und ein Schwein sind ganz ähnliche Dinge für einen Menschen, der richtig zu sehen vermag. Man mästet das Schwein; der Jockei will mager bleiben. Beide Erscheinungen streben in ihrer Art Grenzformen zu. Jedes Pfund, um das sich ein Jockei leichter zu machen versteht, vermag (innerhalb einer Reihe anderer Bestimmungen) vielleicht den Sieg herbeizuführen. Die Form der äußersten Magerkeit ist ebenso schön wie die Form der äußersten Mästung.

Lautrec hat für andere Künstler viel herzliche Anerkennung. Er spürt in ihren Bildern nur dem nach, was gelungen ist. Ein Versagen beschäftigt ihn nicht, wenn es ihn nicht auf ein Gelingen hinweisen kann. Man denkt, wenn man diesen Zug in seinem Wesen betrachtet, an Rodin, so wie er in der Erinnerung der bedeutenden Bildhauer unserer Zeit noch lebt. Sie erzählen von ihm, wie er durch die Ausstellung geht: der kleine Mann mit dem Zylinder und den Handschuhen, mit dem dicken Gesicht, den frischen Backen, der wuchtigen Stirn und den blitzenden Augen, wie er auch an der mißlungensten Figur noch eine gute Stelle findet, wie er auch dort noch loben kann, wo Bildhauer mit halber Begabung sicherlich mit Recht tadeln können. Jede reiche und vornehme Natur beweist sich in solcher Anerkennung. Lautrec weiß den weiten und gefahrvollen Weg, der zum Kunstwerk führt. So freut er sich an jedem Gelingen. Denn jedes Gelingen gibt einen neuen Weg zur Welt der Erscheinungen. Und dann ist er so reich, daß er manchmal einem halben

Erfolg den Wert ganzen Gelingens geben kann, daß er die Möglichkeiten, die sich für ihn aus bestimmten Formen ergeben, dem Bilde selbst als Besitz anrechnet.

Francis Jourdain hat Gustave Coquiot einen Brief geschrieben, in dem er ihn bittet, vor allem gegen die falsche Meinung aufzutreten, Lautrec sei, weil seine Bilder manchmal unbarmherzig und bitter erscheinen, auch selber unbarmherzig und bitter gewesen. Er schildert ihn in diesem Brief als einen fröhlichen, herzlichen und wohlwollenden Menschen, der geistreich und voll lustiger Einfälle ist, der sich am Leben beteiligt und mit dem ganzen Wesen darin verwoben ist. Die Schilderung ist einem Freund zu verzeihen. Sie vereinfacht die Erscheinung des Künstlers zu sehr. Doch sagt er auch noch das andere: wie sehr Lautrec die großen Meister verehrt, wie sehr er überall bewundert, wo er bewundern kann (und

Mädchen. Rötelzeichnung

er hat Künstler um sich herum, die ihm Bewunderung möglich machen: Charles Maurin, Vuillard, Vallotton, Roussel und andere noch), wie er sogar Anfängern

seine Teilnahme entgegenbringt, wie er sie ermuntert, wie er ihnen Rat gibt. Das sagt Françis Jourdain.*

Lautrec ist nicht immer so gewesen. Er verhält sich auf diese Art jungen Menschen gegenüber, in denen er Ehrlichkeit und Begabung sieht, und Henri Rachou berichtet mir, wie sehr ihn und seine Freunde die Menschenkenntnis Lautrecs immer überrascht hat. Leere Menschen hat er durchschaut, und ich habe von Tapié de Céleyran gehört, wie er sie spöttisch an die École des Beaux-Arts gewiesen hat. Er hat in dieser Schule einen Prüfstein gesehen: Wer begabt ist, wird früher oder später mit ihr brechen; es ist nicht einmal gut, dem Talent diesen Weg ersparen zu wollen. Wer nicht begabt ist, der ist dort am richtigen Ort. Tapié erinnert sich, wie der Künstler einmal einem jungen Zeichnungsschüler gesagt hat: „Ich rate Ihnen, gehen Sie an die École des Beaux-Arts; wenn Sie es wünschen, gebe ich Ihnen eine Empfehlung mit. Doch ist es vielleicht vorzuziehen, ohne meine Empfehlung hinzugehen, da ich in dieser Schule leider (und dabei hat er einen komischen Seufzer getan) nicht angesehen bin.“ Er findet das Gute unfehlbar aus der großen Menge heraus. Er hat zum Beispiel als einer der ersten die Bilder van Goghs geschätzt und geliebt. Einige Werke dieses Künstlers hängt er sogar in seinem Atelier auf. Er tauscht sie gegen eigene aus. Auch van Gogh hat die Gemälde von Lautrec gern gehabt. Er spricht in seinen Briefen an den Bruder Théo von ihnen.

Lautrec verfolgt aufmerksam die Nummern des Courrier Français. Er verschafft sie sich immer, sobald sie erscheinen. Die Zeichnungen Willettes erheitern ihn meistens, obwohl sie seiner eigenen Art fernliegen. Er entdeckt als erster das Talent der Suzanne Valadon, die in seinem Haus an der Rue Tourlaque wohnt. Ich will die Geschichte hier erzählen, weil sie ziemlich unbekannt geblieben ist.**

Lautrec hat durch Nachbarn das wechselvolle Schicksal des Mädchens erfahren, das Modell und um drei Jahre jünger ist als er selbst. Suzanne hat als Kind am Boulevard Rochechouart gewohnt, ist nach Nantes gekommen, ist nachher wieder in eine Schule auf Montmartre zurückgekehrt, die von barmherzigen Schwestern geführt wurde. Sie hat bald darauf bei einer Näherin eine Stelle angetreten, aber es hat ihr dort nicht sehr gefallen. Ihr Wunsch ist, Akrobatin zu werden.

---

* Coquiot: Lautrec: 1913, Seite 68.

** Vergleiche Robert Rey: Suzanne Valadon, Edition de la Nouvelle Revue Française.

Monat um Monat übt sie an all den Geräten. Zwischenhinein zeichnet sie. Da fällt sie bei einer Trapezübung beinahe zu Tode. Nun muß sie diesen Beruf aufgeben. Ihr Leib ist bei den Übungen schön und gelenkig geworden. So weiß sie ihm eine neue Bestimmung. Sie wird Modell, und der Zufall ist ihr günstig. Sie kommt zuerst zu Puvis de Chavannes, in die Umgebung einer strengen und gehaltenen Kunst. Nachher ruft sie ein anderer Meister zu sich — Renoir. Er weckt ihr eigenes Formenbewußtsein. Sie zeichnet schüchtern für sich allein und füllt langsam ihr kleines Zimmer mit Hunderten von Blättern.

Ein solches Schicksal muß Lautrec gefallen. Die Farbigkeit dieses Lebens macht ihm Eindruck. Er bittet das Mädchen, ihm die Zeichnungen zu zeigen. Sofort sieht er die große Begabung. An dieser Entdeckung hat er eine kindliche Freude. Er zeigt die Blätter seinem Freund Zandomeneghi. Die beiden gehen zusammen zum Bildhauer Bartholomé. Nun sind sie schon drei, die der gleichen Meinung sind. Sie fassen den Entschluß, die Zeichnungen Degas zu zeigen.

Vielleicht zeigt der folgende Fall noch deutlicher die Stellung Lautrecs zu andern Künstlern.

Es ist um das Jahr 1890 herum. Man ist in der Société des Indépendants erregt, weil die Bilder Henri Rousseaus bei den Besuchern der Ausstellung eine stürmische Heiterkeit hervorrufen. Man will vermeiden, daß ähnliche Künstler in die Gesellschaft eintreten, und beschließt, daß nur noch Maler aufgenommen werden sollen, denen zwei Mitglieder der Gesellschaft Paten stehen. Lautrec und H. G. Ibels treten mit aller Entschiedenheit gegen diesen Entschluß auf, der auf geradezu peinliche Art dem Namen der Gesellschaft widerspricht. Sie erklären, für jeden Bewerber von vornherein, ohne überhaupt seine Arbeiten zu kennen, Patenstelle übernehmen zu wollen.

Mat hat viel von der Art und Weise erzählt, wie sich Lautrec ausdrückt. Er hat eine ganz eigene Art beim Sprechen. Sie ist so überzeugend, daß seine Umgebung sie langsam annimmt. Immer zeigt sich, wenn er redet, der Meridionale. Aber nicht in der äußerlichen Betonung und Färbung der Sprache. Er sieht diese äußerlichen Anzeichen gerne an andern. Er selber aber spricht ausgezeichnet. Seine Sprache ist bildhaft und durchdringend. Manche seiner Aussprüche sollen noch jetzt die Runde machen und unter andern Namen gehen. Er kürzt, was er sagt, auf einen Telegrammstil ab. Oder er holt das Komische eines Ereignisses

heraus. Häufig unterdrückt er die Verben oder unwichtige Glieder des Satzes. Manchmal scheinen es Treffübungen zu sein. Er sucht eine Stimmung oder einen Sachverhalt wenn möglich mit einem Hauptwort wiederzugeben. Wer so reden will und immer so reden will, muß einen reichen Wortschatz besitzen. Wir können uns heute von der Eindrücklichkeit und Farbigkeit seiner Sprache kaum mehr eine richtige Vorstellung machen. Denn bei diesen Dingen wirken die Zeit, die Umstände, die Betonung und das Gesicht mit. Man sagt, der beste Oscar Wilde sei in dem, was er seinen Freunden gegenüber geäußert habe. Man behauptet das Gleiche von Stéphane Mallarmé. Viel Köstliches ist sicher auch mit dem verloren gegangen, was man von den Gesprächen Lautrecs nicht hat aufbewahren können — und es ist das meiste von dem, was Lautrec gesagt hat.

Man erzählt, daß Fremde, die in den Kreis um Lautrec hineingekommen sind, große Mühe gehabt haben, sich in diese Kurzsprache zu finden und ihren Sinn genau zu erfassen.

Wieder ist es Coquiot, der eine Reihe solcher Äußerungen berichtet. Man muß sie zum größeren Teil französisch wiedergeben, weil sie in der Übersetzung die treffende Färbung verlieren.

Wenn Lautrec eleganten Leuten begegnet, sagt er, indem er tut, als ob er Handschuhe zuknöpfen wolle: „Dans le monde“. Wie er zu einer Denkmalsenthüllung kommt, legt er sich ein rotes Band quer über die Brust und sagt: „Carnot“. Im Theater langweilt ihn ein Stück, er legt seinen Kopf auf die Schulter des Nachbars, schläft ein. Der Nachbar stößt ihn grob weg. Lautrec erwacht und sagt sanft: „La vie de château“. Oder er drückt sich so aus: „Quand on dit qu'on s'en f..., c'est qu'on ne s'en f... pas.“ — Und wieder: „On va au bois; technique de l'hygiène... On mange des légumes: technique de la santé.“

Den Eindruck eines Stierkampfes gibt er so wieder: „Une mêlée de derrières qui se sauvent“.

Und Joyant erzählt eine Reihe anderer Beispiele.* Lautrec sagt gerne: „Il ne faut pas donner des confitures aux sergents de ville.“ Und meint damit: Man soll die guten Dinge niemals verschwenden. Er sagt: „Il ne faut pas le dire à la concierge.“ Und will damit sagen: Ich bitte Sie, verschwiegen zu sein.

Als er beinahe noch Knabe ist, lebt schon ein ausgesprochener Wille zur

* Joyant: Lautrec, Seite 212.

Die Trinkerin. Öl. 1889

Unabhängigkeit in ihm, der manchmal nahezu krankhafte Formen annimmt. Die Mutter hat mir folgendes erzählt: Lautrec hat in jungen Jahren ein Blatt gezeichnet, das man als Titelblatt für ein Musikstück nehmen will: Oceano nox; auf weitem Meer ein schwimmender Totenschädel. Er bringt dem Verleger die Zeichnung, sie gefällt ihm, aber er bittet den jungen Künstler, er solle sie noch einmal zeichnen, da ihre Größe für den Druck nicht geeignet sei. Lautrec erwidert kein Wort, zerreißt das Blatt und mit ihm noch einige andere, geht heim und sagt zur Mutter: „Ah! qu'on est heureux de ne pas être forcé de gagner sa vie avec la peinture."

Ich habe noch ein Wort von seiner politischen und religiösen Anschauung zu sagen. Sie bleiben in seinen Kreisen verwurzelt. Und da zeigen sich harte Züge. Sie geben seinem Bild die nötigen Schatten.

Als der liebenswürdige, begabte und in seinem ganzen Wesen entzückende Jean de Tinan, den Lautrec wirklich gern hatte, begraben wird, lädt man auch

Lautrec ein, weil man ihn zu seinen nächsten Freunden zählt. Jean de Tinan will ohne priesterliche Begleitung bestattet sein. Lautrec erscheint bei diesem Begräbnis nicht, und man fragt ihn nachher nach dem Grund. Er gibt die Antwort: „Wenn man den Namen Jean de Tinan trägt, läßt man sich nicht wie ein Hund einscharren."

Die Antwort hat die Verwandtschaft von Lautrec gefreut. Sie ist darum auch aufbewahrt worden.

Ich halte diesem Zug einen andern entgegen.

Der Künstler sitzt in hoher Gesellschaft neben einer vornehmen Dame. (Es ist in seinen späteren Jahren.) Die Frau bemüht sich auffällig um den Maler, um ihm zu gefallen. Sie läßt die ausgesuchtesten Höflichkeiten auf ihn niederregnen. Lautrec sagt ihr nach einer Weile mit dem gleichgültigsten Gesicht: „Allons, ne vous agitez pas tant!"

Es sollen die einzigen Worte gewesen sein, die er an diesem Abend gesagt hat.

Er liebt seinen Namen, und er hält sein Geschlecht hoch. Seinen Verwandten gegenüber ist er höflich und kühl. Über einen von ihnen äußert er einmal: „Je ne veux plus avoir avec lui que des relations d'enterrement".* Er weiß, was für Vorteile ihm seine Abkunft bringt, und ist dafür dankbar, weil sie ihn vorübergehend die größeren Nachteile vergessen lassen, die ihm seine Gestalt mitgegeben hat. Diese Dinge schätzt er, wie Goethe zum Beispiel einen Orden. Er redet von seiner hohen Abstammung nur, wenn Leute mit gekauften Adelstiteln oder mit einem lächerlichen Hochmut in seine Nähe gelangen: dann erzählt er plötzlich irgendeine Geschichte aus der Vergangenheit seines Geschlechtes. Er sagt:

„Wenn Ihre Urgroßväter das getan haben, was meine taten, dann erst können Sie davon reden, Ahnen zu haben. Es hat unter meinen Ahnen solche gegeben, die der Papst zwei- bis dreimal aus der Kirche ausgestoßen hat. Und wissen Sie, was mein Ahne gemacht hat, wie der Nuntius kam, um ihm Vorwürfe zu machen? Er hat ihn aufgehängt, abgenommen, wiederum aufgehängt und dann erst dem Papste zurückgeschickt. Das ist nicht hübsch, nicht wahr?" fügt er hinzu.* Oder ein anderer Zug:

Er sitzt eines Abends im Frack auf einem hohen Barstuhl hinter einem nightcup, und irgendein Unbekannter, der um berühmte Leute herumstreicht, sagt zu

* Joyant: Lautrec, Seite 24.

Rothaarige Frau im Garten von Forest. Öl. 1889

ihm, um ihm zu gefallen: „Sie sind sehr geistreich, Herr von Toulouse-Lautrec“. Der Künstler kehrt sich kaum gegen den Fremden und antwortet: „Mein Herr, man hat in meiner Familie seit Jahrhunderten nichts getan. Wenn ich nicht Geist hätte, wäre ich der Blödeste aller Köpfe.“*

Joyant erzählt auch die folgende köstliche Geschichte:

An einem Märzsonntag des Jahres 1896 führt Joyant Lautrec zum Grafen Isaac de Camondo, der seine Gäste in den Sälen seiner Wohnung an der Rue Gluck empfängt. Er läßt sie seine große Sammlung bewundern. Er stellt den Grafen von Toulouse-Lautrec sofort dem Grafen von Takovo vor. Graf von Takovo ist der Deckname des Königs Milan von Serbien, und Lautrec weiß das auch. Die beiden kommen in ein Gespräch, Milan ist sehr groß, er muß sich, wenn er spricht, zu Lautrec niederbeugen. Der Künstler ist nicht in sehr guter Stimmung. Er schaut mit spöttischem Blick durch den Kneifer zum König empor, er hat sich geweigert, seinen blauen Mantel auszuziehen, hat seinen Melonhut mit flachem Rand aufbehalten, das schlecht geschlungene Halstuch tritt aus dem Mantel hervor, er hat den kleinen Stock unter seine Achsel geschoben, hat den einen Zeigefinger ausgestreckt und hört so dem Gespräch des Königs zu, der mit den Worten beginnt: „Stammen Sie nicht von den Grafen von Toulouse ab, die die ersten Kreuzzüge mitgemacht haben?“. — „Ein bißchen, mein Herr, man hat Jerusalem im Jahre 1100 eingenommen und nachher auch Konstantinopel.“ — Und dann fügt er hinzu: „Aber Sie sind eben doch nur ein Obrenowitsch“. — Milan lenkt ab und sagt: „Mein Sohn, der König Alexander von Serbien beschäftigt sich viel mit der Kunst, er bewundert vor allem die Malerei“. — Lautrec ist nicht mehr aufzuhalten: „Mit welcher Malerei? — das muß ein schöner Schwindel sein!“ —

Der Graf Camondo folgt verängstigt der Unterhaltung, und unter dem Vorwand, seinem berühmten Gast ein Kleinod zeigen zu wollen, will er ihn auf die Seite nehmen, zu Joyant aber sagt er flüsternd: „Ums Himmelswillen, führen Sie Lautrec weg, ich bitte Sie dringend darum!“ Joyant tut es, denn der Künstler wird plötzlich in dieser verlogenen Gesellschaft ganz unausstehlich. Sie verlassen das Haus, und von dort bis zum Opernplatz sagt der entrüstete Lautrec immer das gleiche. Er ruft in einem übertrieben schlechten Französisch, indem er

* Joyant: Lautrec, Seite 24.

alle Laute dehnt und sie so ausspricht, wie es Arbeiter tun: „Takovo! Obrenowitsch! Karageorgewitsch! Im Grunde genommen sind das nur Schweinezüchter, das alles sind Leute, die vorgestern noch keine Hosen getragen haben!“*

Genug, ich breche hier ab; so ungefähr zeigt sich sein Bild; und alles, was hier erzählt ist, mag in dem, was noch gesagt werden muß, je nach der Bedeutung leise oder lauter mitschwingen.

Herr mit Zylinder. Zeichnung

* Joyant: Lautrec, Seite 24-26. Die Geschichte ist zum Teil auch in der Comoedia vom 13. Juni 1914 berichtet: Indications sur Lautrec et son œuvre. Arsène Alexandre findet, es sei eine Szene gewesen, die Tristan Bernard hätte schildern sollen.

Der Arzt Péan. Federzeichnung

NEUNTES KAPITEL

In die Welt der Ärzte wird Lautrec durch seinen Vetter Tapié de Céleyran eingeführt; dieser studiert Medizin und ist als Externer unter der Leitung von Péan in das Spital Saint-Louis eingetreten. Lautrec verkehrt in diesen Kreisen ungefähr fünf Jahre lang. Das Gesetz über die Altersgrenze zwingt Péan im Jahre 1892, die städtischen Spitäler zu verlassen. Er gründet daraufhin ein eigenes Krankenhaus: Hôpital International, Rue de la Santé, in der Nähe der Maternité. Großartig fährt er dort jeden Tag in einem Wagen vor, dem zwei prächtige Rotfüchse vorgespannt sind, gelenkt von einem fürstlich betreßten Kutscher. Das

Spital ist weit vom Ort entfernt, wo Lautrec wohnt, aber er ist auch dort ein häufiger Gast. Er macht sich im Kreis der älteren Studenten und Hilfsärzte rasch viele Freunde: Delaunay, Rogues de Fursac, Baumgarten. Daneben lernt er Ärzte kennen, die später große Bedeutung bekommen: Würtz, Civel, Lostalot.* Er wohnt sogar mit einem Arzt an der Rue Fontaine zusammen. Ein Arzt — L. N. Baragnon — hat in einem Aufsatz über Lautrec (Toulouse-Lautrec chez Péan) erzählt, wie Lautrec in der Gegenwart der Ärzte immer wiederholt hat: „Wenn ich nicht Maler wäre, möchte ich Arzt sein.“** Der Ausspruch zeigt, mit welcher Teilnahme Lautrec den Erscheinungen dieser Welt nachgegangen ist. Sicher hat ihn dort viel angezogen: für ihn ist auch das Spital ein Teil der Comédie Humaine. Er beobachtet mit gleicher Teilnahme die Ärzte und die Kranken. So sieht er die Wandlung, die die Menschen in den Spitälern durchmachen, die trockene, kühle Farbigkeit eines Operationssaales, die Angst der Leute, die unter das Messer kommen. Mit der Neugierde eines Kindes geht er jedem einzelnen Augenblick nach. Sobald er bei den Operationen zugelassen wird, spricht er wochenlang von nichts anderem. Er erlebt diese seltsame Luft mit der verfeinerten Sinnlichkeit eines Kranken, der von einem schweren Leiden genest. Dann befriedigt sich dort auch seine leidenschaftliche Vorliebe für Gegenstände, mit denen ein nützlicher Zweck verbunden ist. Er findet Instrumente der verschiedensten Formen in Unzahl, und jedesmal ist die Gestalt bis in kleinste Einzelheiten von einem besonderen Zweck bestimmt. Er zeichnet sie, läßt sich die Verwendung erklären, nimmt sie in die Hand und führt mit ihnen in der Luft die Operationen aus, die er am liebsten an lebenden Menschen ausführen möchte. Er erzählt sogar im Moulin-Rouge von diesen Dingen, und zwischen die Erzählung hinein streut er sein ständiges: „C'est merveilleux, hein?“ Ihm ist im Leben immer daran gelegen, daß eine Arbeit gut getan wird. Er liebt (und er drückt sich aus, wie man es auf Montmartre tut) „de l'ouvrage bien fait“.

Lautrec steckt seinen Körper in einen weißen Kittel, wie die Ärzte, und folgt den Operationen auf seine Art. Er gibt mit seinen Skizzen ein Tagebuch der Stimmungen in einem Operationssaal. Pathologie und operative Gynäkologie fordern seine Teilnahme. Über die augenblicklich sichtbaren Erscheinungen geht

* Chronique Médicale, décembre 1922.

** Chronique Médicale, 15 février 1902.

er weit hinaus und läßt sich von den Ärzten und Studenten die Vorgänge in ihren Ursachen und Wirkungen erklären. So kommt er jeden Samstagmorgen ins Hôpital Saint-Louis; nach der Arbeit begibt man sich ins Wärterzimmer, um dort zu scherzen und sich zu erholen. Hier wird Lautrec bald ständiger Gast. Rasch wird er auch der Freund der Wärter, er zeichnet ihr Bildnis und schenkt es ihnen, und er ist von der ganzen Umgebung so hingerissen, daß er einmal die Goulue, die er mit seiner Begeisterung angesteckt hat, dorthin führt. Er lernt auch den Sekretär Péans kennen, der Redakteur der Chronique Médicale ist.*

Diesem entwirft er eine Skizze für eine Kopfleiste der Zeitschrift. Dr. Cabanès, der mit Tapié befreundet ist, nimmt den Entwurf an, aber der Verwaltungsrat der Zeitschrift weist ihn ab, mit der Begründung, eine Kopfleiste, auf der ein Totenschädel abgebildet sei, jage den Lesern der Zeitschrift Schrecken ein.

Der Entwurf: ein Totenschädel, der (wenn man so sagen darf) sehr lebendig und frei gezeichnet ist, daneben ein Frauenkopf mit aufgeschlossenen Lippen und weit geöffneten leeren Augen; er ist nach einem faustgroßen Tanagraköpfchen gezeichnet, an dem Lautrec sehr große Freude gehabt hat. Er soll es immer in seinem Atelier aufbewahrt haben.* Tapié de Céleyran hat später einmal aus eigener Machtbefugnis den Entwurf von Lautrec vereinfacht, auf Schwarz und Weiß abgestellt und ihn als Titelblatt für eine prähistorische Arbeit benutzt.**

Die große Sammlung Gabriel Tapiés de Céleyran enthält eine ganze Mappe mit Zeichnungen und Entwürfen zu den wenigen Bildern, die hier entstanden sind. Das kleinste Fetzchen, das Lautrec gezeichnet hat und das sein Vetter hat retten können, ist mit Sorgfalt erhalten worden; und ein anderer Freund des Künstlers, Maurice Joyant, hat die Blätter und Blättchen mustergültig montiert. So sieht man hier in einer seltenen Vollständigkeit und Eindringlichkeit den Kampf, den Lautrec um die Gestaltung seiner Werke geführt hat.

Der reife Künstler zeichnet in diesen Skizzen oft viel schlechter als der junge Schüler. Der Strich des Anfängers ist entschlossen; er erstrebt die schöne Linie und die schöne Wirkung. Es ist manchmal gar kein Suchen darin. Er hat als Junge eine zu geschickte Hand, um sich lange abquälen zu können.

---

* Wie mir Tapié de Céleyran erzählt hat.

** Die Zeichnung ist klischiert; die Arbeit liegt noch im Manuskript vor.

Jetzt aber verliert sich alle Geschicklichkeit, die vom Bedeutenden immer abhalten muß; es geht nur um die innere Wahrheit des Bildes.

Péan vor dem Spiegel. Federzeichnung

Er zeichnet die Gestalt Péans mit blauer Tinte; die Schädelformen dieses Mannes sind jetzt für ihn ein Besitz, über den er mit spielender Leichtigkeit verfügen kann: so faßt er mit einem Zug den Umriß, die Brauen sind nur ein Bogen, das Auge ist nur ein schräggesetzter Strich: sie enthalten den ganzen Ausdruck, der sich früher über das Gesicht verteilt hat. Ein Aristide Bruant, der auf das Katheder verpflanzt ist, ein Mensch, der sich durch seine Gesundheit Paris erobert hat, ein untersetzter Herr, der gerne laut redet und der sich selbst ausgezeichnet gefällt, der eine Bühne braucht, um sich in seiner Plumpheit bewegen zu können. Er will mit Worten etwas sagen. Es gelingt ihm nicht. So nimmt er seine Hände zuhilfe. Nicht nur die Hände, sondern den ganzen Arm. Aber er redet trotzdem noch nicht gut. Er operiert mit den Händen in der Luft herum. Er ist aber eitel auf das, was er sagt: das Bewußtsein der Geschicklichkeit seiner Hand verläßt ihn nie. Und weil er beim Reden seine Hände beschäftigt, täuscht er sich über den Wert dessen, was er sagt. Man sieht den Emporkömmling mit etwas Wissen, das Gewicht bekommt, weil er es betont, man sieht den Menschen mit gesundem Instinkt und ohne Kultur, mit einem mächtigen Appetit ausgerüstet. Auch im Augenblick einer gefährlichen Operation ist er Blagueur.

Immer wieder geht der Künstler dieser Erscheinung nach. Er weiß, daß er einen solchen Kopf nicht mit geistigen Werten laden kann. Er sieht in ihm nicht

viel mehr als das Spiel von plumpen Kräften, zwischen denen kleine Lächerlichkeiten auftauchen.

Er zeichnet die Gestalt von hinten: der Kopf ist in die Schultern gesenkt; Péan erscheint wie ein Stier im Ansprung; an der Schulterbewegung erkennt man, wie die Hände geführt werden. Alphonse Daudet hat über Forain einmal gesagt: „Forain a du génie: il a créé un dos.“ Er hat ihn sogar veranlaßt, ähnliches in seinem Nabab zu versuchen.* Einen Rücken erfunden zu haben, ist sicher schon viel; doch ist Forain sehr oft zum Nachahmer seiner eigenen Schöpfung geworden.

Lautrec hat mehr als einen Rücken erfunden. Er schaut bei Operationen zu und merkt sich die Stellung eines Beines, eines Armes, wenn ihm diese Stellung wesentlich erscheint. Ein solcher Arm und ein solches Bein erhält bei ihm dann die Ausdruckskraft eines Gesichtes. Er gibt den ersten Entwurf eines Bildes: vorn erblickt man Gabriel Tapié, rechts hinten steht Péan. Dabei ist zwischen ihnen der Abstand vom Meister zum Schüler. Er zeichnet Péan so, wie etwa Busch ihn gezeichnet hätte. Nur fehlt die Milde und Gemütlichkeit, die trotz aller Schärfe in den Blättern von Busch ist. Er gibt durch Schattierung bestimmte Farbwerte an. Doch wirkt das nicht sehr überzeugend. Einmal stellt er den Arzt neben einen leeren Schragen: man sieht sich nach den Hilfsärzten um. Péan ist im Frack, er spielt sich selber eine Hauptprobe vor. Gerade von solchen feinen Bestimmtheiten, die man nie ganz begründen kann, die aber heute da sind und die nach manchen Wochen, wenn man das Blatt schon vergessen glaubt, sich von neuem einstellen, findet man einen unerschöpflichen Reichtum in den Blättern Lautrecs.

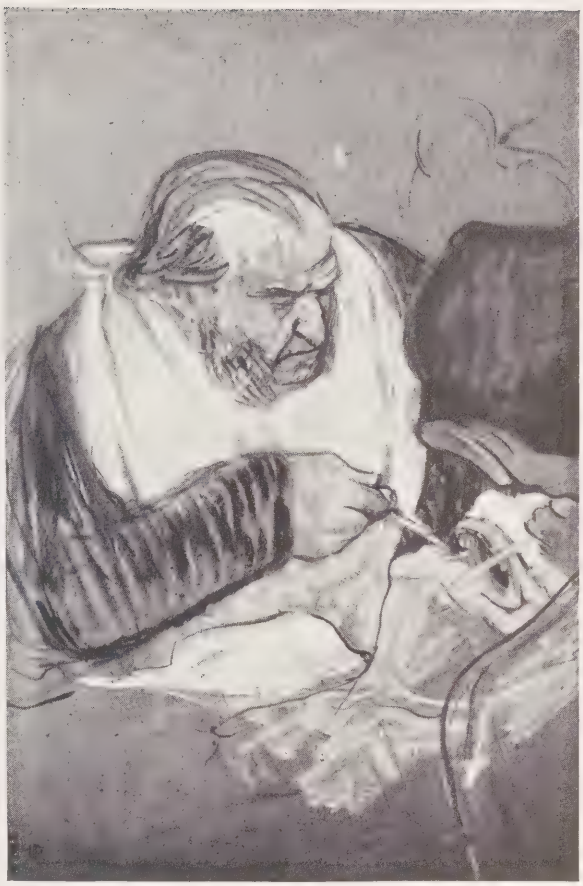
Im Lautreczimmer des Hauses von Tapié steht ein kleineres Bild mit Péan**, Skizzen dazu finden sich in den Mappen Tapiés. In ihnen kann man verfolgen, wie der Künstler zwischen zwei Möglichkeiten zögert. Er weiß nicht, ob er ein Breitbild oder ein Hochbild malen soll. Denn auch das hat große Bedeutung. Es ist nicht nur eine Frage formaler Gliederung; sehr viel von der Stimmung eines Bildes kann davon abhängen. Er fragt sich auch, ob er die Hauptgestalten mit andern umgeben soll oder nicht. Er zeichnet Péan mit seinen Assistenten;

* Antoine Albalat: Souvenirs de la Vie Littéraire, Seite 26.

** Abgebildet Seite 119 (0,73 × 0,49). Une opération de trachéotomie par le docteur Péan, à l'Hôpital International (1891).

aber der Kranke fehlt. Dessen Kopf hätte zwischen den Köpfen der Ärzte nicht Platz. Der Kopf des Professors und der des Wärters sind einander zu nah. Lautrec dreht nun die Schulter des Wärters weg, so daß zwischen dieser und dem erhobenen Arm des Arztes der Kopf des Kranken Raum hat. Im Bild selbst wird der Arm des Arztes noch mehr gegen das Kinn gehoben. Die unbequeme Stellung erweckt den Eindruck der Schwierigkeit dieser Operation.

Das kleine Bild ist in seinen Linienzügen sorgfältig ausgeglichen. Wenn man irgendeine Linie irgendwo anfaßt, spielt sie durch das ganze Bild weiter.



Der Arzt Péan bei der Operation. Öl auf Karton. 1891

Man findet in den Mappen Tapiés noch andere Skizzen. Sie zeigen Péan, wie er, von vielen Assistenten umgeben, am Bett eines Kranken steht. Man sieht Wärter, die eine Bahre tragen: der Entwurf für eine Lithographie, die Pierrefort herausgeben wollte*. Le retour du Jockey blessé. Das Blatt ist ohne große Bedeutung. Es ist in der Art der Linienführung Forain etwas verwandt. Man begegnet Skizzen nach seinem Freund Baumgarten. Man sieht ihn von vorn, von oben, er steht am Bett eines Kranken und langt mit der Hand in seinen Mund hinein. Er zeichnet die auseinandergespreizten Beine eines Kranken. Er skizziert die Köpfe von andern Patienten. Die Zeichnungen nähern sich diesmal schon der Karikatur. Köpfe von Ärzten, Skizzen von Schragen, Gegenstände

* Wie mir Tapié erzählt hat; fast alles, was hier von der Beziehung Lautrecs zu den andern Ärzten gesagt ist, beruht auf seinen Angaben. Hin und wieder kam Lautrec zu seinem Vetter in das Spital, um ihm eine frisch abgezogene Lithographie zu zeigen. Er hat ihm von jeder Lithographie einen Abzug geschenkt.

eines Operationssaales. Die Gesichter der andern Ärzte sind nicht alle von der gleichen Bedeutung. Man sieht seinen Zeichnungen die mehr oder weniger flüchtige Bekanntschaft des Künstlers mit seinem Modell an. —

Lautrec wendet sich im letzten Jahr seines Lebens noch einmal dieser Welt zu. Aber jetzt hat er sich ganz auf die Stille gesammelt. Und man findet nun etwas von der Schwermut des Todes. Es ist das letzte Bild, das er fertig gemalt hat. Ich werde später von ihm berichten.

Matrose. Zeichnung

Perlhühner. Illustration zu den Tiergeschichten von Jules Renard.
Lithographie. 1899

ZEHNTES KAPITEL

Seit 1890 stellt Lautrec in Brüssel in der Gruppe der XX und in der Libre Esthétique aus.* Gerade unter belgischen Künstlern sind viele, die seine Bilder bewundern. Der Kampf des jungen Malergeschlechtes schlägt starke Wellen in ihrem kleinen Land. Im Jahre 1894 wird der Salon der XX durch die Libre Esthétique ersetzt. Octave Maus ist der Leiter dieses Malervereins, und seine Tätigkeit schafft ihm bedeutenden Einfluß: Lautrec nimmt an der Eröffnung der Ausstellung teil, mit ihm zusammen sind viele junge Künstler aus Paris eingeladen, sie sehen zum erstenmal die Schöpfungen Van de Veldes, Théo van Rysselberghes, die Arbeiten von Lemmen und Finck, die Entwürfe des Architekten Horta. Sie alle erstreben mit ihren Entwürfen für Wohnhäuser und Zimmerausstattungen Bequemlichkeit, Einfachheit, Klarheit und scheinen allerdings in Whistler einen Vorgänger gehabt zu haben. Joyant erzählt von seinem Pfauenzimmer aus dem Jahre 1875 und berichtet bei diesem Anlaß, daß Oscar Wilde bis zum Jahre 1884 — im folgenden Jahr hat er heftigen Streit mit Whistler bekommen — auf seinen Vortragsreisen in Amerika und England für die Bestrebungen Whistlers geworben habe.

* vergleiche zum Folgenden Joyant: Lautrec: Voyages en Belgique, Seite 163 ff.

Van de Velde hat sich in der Nähe von Brüssel in einer Vorstadt ein Häuschen gebaut und hat zu diesem Zweck die Handwerker des Dorfes um sich geschart. Architekten haben die Pläne des Hauses entworfen, bestimmte Handwerker haben die Türen und Fenster ausgeführt, andere die Tische, Teppiche, Krüge und Teller; sie alle haben in einem einheitlichen Bestreben zusammengearbeitet.

Joyant und Lautrec sind 1894 zum Mittagessen bei Van de Velde eingeladen. Joyant schildert in seinem Buch über Lautrec diesen Besuch. Der Gesamteindruck des Hauses entzückt sie, nichts ist darin dem Zufall überlassen: das Bibliothekzimmer schafft den Eindruck, daß man darin wirklich arbeitet, das Kinderzimmer, das weiß ist, macht froh, die Kleider des Gastgebers und der Gastgeberin sind mit dem Eßzimmer und mit den farbigen Gläsern in ihm sorgfältig und genau abgestimmt, die blonde Frau empfängt sie in einem matterdbeerfarbenen Kleid, auch die Farben der Teller, in denen man das Essen aufträgt, und sogar die Farben der Speisen auf diesem Teller sind nichts als die einzelnen Glieder einer großen farbigen Harmonie. Joyant bemerkt schüchtern, daß man die Absicht der Übereinstimmung ein wenig zu deutlich empfunden habe: das Spiel der gebrochenen Töne auf dem Tischtuch verwirrt sie, die Vergitterungen der Fenster werfen bei diesem sonnigen Wetter Schatten ins Zimmer, die bunten, beschienenen Scheiben spalten den Raum in Schichten verschiedener Farben; gelbe Eier und rote Bohnen liegen auf violetten und grünen Platten. Lautrec und Joyant verstehen sich ausgezeichnet aufs Essen. Aus einem Nebensatz der Schilderung Joyants fühlt man heraus, daß diese farbige Einheit auf Kosten der guten Küche erzielt worden ist.

Sie nehmen Abschied, und draußen sagt Lautrec zu seinem Freund: „Nicht wahr, unerhört; aber im Grunde genommen sind nur der Baderaum, das Kinderzimmer, das mit weißem Ripolin angestrichen ist, und das Klosett wirklich gelungen. Wenn man das Übrige sieht, so bekommt man Lust nach dem Zelt Meneliks mit Löwenhäuten, nach Straußenfedern, nach nackten Frauen mit Gold und Rot, ob sie nun farbig seien oder nicht, nach Giraffen und Elefanten.“ Man kann sich denken, daß so und gerade so gesunde Anschauung sich Luft schaffen muß. Aber diese Umgebung hat ihn doch etwas beeinflußt. Er bringt, als er nach Paris zurückkehrt, unter seinem Arm vorsichtig und in guter Verpackung die verschiedensten Dinge mit: einen Teppich, den Lemmen entworfen hat, ocker-

gelbe Platten und grüne Töpfe, mit Pfauen verziert. Lautrec läßt in seinem Heim einen Kamin aus Lindenholz bauen, der von gelben und grünen Vierecken eingefaßt wird, und ein Handwerker verfertigt ihm nach den Plänen der belgischen Raumkünstler einen viereckigen Tisch aus Eschenholz, der mit einer Kurbel versehen ist, die es möglich macht, die Tischplatte nach Belieben verschieden hoch einzustellen. Die Mauern seines Eßzimmers und seines Salons sind mit Ocker und mit Blau angestrichen, an den Wänden stehen niedere Divans, sie sind mit gelbem Stoff überzogen, der geblümt ist, viele bunte Kissen liegen darauf herum; auf dem Boden ist ein alter, graublauer Chinateppich ausgebreitet, an den Wänden hängen einige Kakemonos; man sieht in seiner Wohnung kein einziges Werk von seiner Hand.

Jedesmal, wenn Lautrec nach Brüssel kommt, besucht er das Königliche Museum, jedesmal nimmt er die Freunde mit; sie dürfen nur die Bilder und Gegenstände anschauen, die ihm gefallen. Er zittert vor Freude, wenn er das Gemetzel der Unschuldigen zeigt, das Pieter Breughel gemalt hat, und einen ähnlichen Eindruck machen ihm andere Bilder, solche von Cranach (der alte Schöffe, Adam und Eva), Werke von Jan van Eyck (hier ist er entzückt über die Genauigkeit in den kleinsten Dingen, die dem großen Gesamteindruck doch nicht schadet), Bilder von Franz Hals, Memling und Quentin Metsys. Und wenn sie durch die Säle zurückgehen, sagt er mit absichtlicher Umständlichkeit: „Und nun, bevor wir das Museum verlassen, mein Herr, können Sie, wenn Sie wünschen, im Vorübergehen und ohne davor zu verweilen, einen Blick auf die Bilder Jordaens tun.“*

In einem Landauer, dem zwei Pferde vorgespannt sind, fährt er vom Museum weg und zu einer geschlossenen Schwimmbadeanstalt; dort trifft er einen breitgebauten rothaarigen Athleten, mit dem er befreundet ist. Und dann fährt er zum Spital, wo ein junger Kongoforscher totkrank liegt; er leidet an einer Krankheit, die man bis zu jener Zeit noch nicht gekannt hat, und Lautrec scheint ihn aus diesem Grunde zu beneiden. Oder er läßt sich in der Gegend der Sankt Gudula-Kirche umherfahren, in Straßen, die manchmal so eng sind, daß man die Pferde losspannen muß, um den Wagen, der sich festgefahren hat, wegzubringen. Oder er fährt bei den guten Restaurants in der Rue des Harengs vor, die ihres Weines und ihrer guten Küche wegen berühmt sind. Joyant erinnert sich, wie Lautrec

* Joyant: Lautrec, Seite 169.

an einem solchen Ort eine große, dicke und reiche Dame bewundert, die von Diamanten strotzt. Sie ist mit der Absicht, gut zu essen hierhergekommen; sie sitzt allein an einem Tisch, und ihr Gedeck ist von mehreren Gläsern umgeben; sie läßt sich langsam eine lange Reihe der verschiedensten Speisen vorlegen ...

Joyant sagt, und er findet das mit Recht selbstverständlich, Lautrec sei nie auf das Schlachtfeld von Waterloo gegangen. Er hat überhaupt in keiner Stadt und auch in kleinen Städtchen nicht die Stätten besucht und die Denkmäler angesehen, auf die der Reiseführer aufmerksam macht, und große Museen sogar haben für ihn in Wirklichheit nur aus ein paar Dutzend Bildern bestanden, und man greift hoch, wenn man sagt: ein paar Dutzend.

Er ist nicht sehr weit gereist. Ein erstes Mal geht er mit seinem Freund Maurice Guibert nach Spanien. Ein anderes Mal geht er allein. Jedesmal begibt er sich nach der Reise zur Erholung nach Arcachon. Man sieht von diesen Reisen in seinen Werken kaum einen Reflex; auch von seinen Reisen nach England, nach Holland und nach Belgien nicht. Eine Reise wäre für ihn wohl wichtig geworden, aber er hat sie nicht ausführen können: die Reise nach Japan. Nach dem dreißigsten Jahr beginnt er ein wenig mehr zu reisen. Er nimmt abwechselnd die verschiedensten Freunde mit, geht mit Joyant nach Meulan-sur-Seine, um den Regatten zu folgen oder an die Baie de Somme, um zu fischen; er geht mit Bouglé hin und wieder nach Arromanches und nach Granville, mit Maxime Dethomas nach Holland und nach Villeneuve-sur-Yonne, um die Natansons zu besuchen.

Die Art, wie Lautrec Spanien erlebt, ist der Art, wie Manet Spanien erlebt hat, verwandt. Es ist im allgemeinen die Art, wie der Franzose die fremde Kunst und ihren Einfluß zu erleben vermag: Spanien kann ihnen nicht viel mehr von Spanien geben als Paris selbst. Wie Manet, so wählt Lautrec von Spanien nur einen kleinen Teil aus. Pariser reisen gerne von Hauptstadt zu Hauptstadt, und Manets Boutade über Spanien, wie man ihn in Paris fragt, wie ihm dieses Land gefallen habe, könnte beinahe von Lautrec sein. Von seinen Reisen nach Spanien bringt er nur ein paar Zeichnungen heim; er hat sie in den geschlossenen Häusern hastig auf ein Stück Papier hingeworfen. Im Grunde genommen hat er Spanien gar nicht gern; mit der Bevölkerung findet er keine Beziehung, nur für Augenblicke belustigen ihn die Bewohner, vor allem die Fremdenführer und die Schutzleute; er sagt, sie seien schmutzig, unterwürfig und nur für einen Beruf aus-

Straßenbekanntschaft. Öl. 1889

gezeichnet begabt: Fremdenführer und Schutzleute seien geborene Kuppler. Dann aber stößt ihn alles ab, und er sagt es auch seinen Freunden. Er sieht später einmal in den Bouffes-Parisiens spanische Tänzerinnen auftreten: ihr Kopf ist von rotem Schmuck umrahmt, zu beiden Seiten sind in das schwarze Haar Nelken gesteckt, in den Mundwinkeln halten sie rote Rosen, und Lautrec gerät über den ganzen Schwindel in eine solche Wut, daß er aufstehen und hinausgehen muß.

Aber er bringt aus Spanien ein großes Erlebnis mit, das sich freilich in Paris schon vorbereitet hat: er wird mit der Kunst des Greco näher bekannt.

Als Lautrec und Maurice Guibert — ein Freund, dessen einziges Ziel im Leben gewesen ist, gut zu leben —, im Jahre 1896 zusammen wieder einmal nach Spanien

reisen, schiffen sie sich in Le Havre nach Bordeaux ein. In Bordeaux liegt das Postschiff Le Chili zur Abfahrt nach Senegal bereit; Lautrec sieht auf der Schiffsbrücke eine junge blonde Frau sitzen; ein solcher Anblick vermag ihn aufzuwühlen, denn die Frau wird ihm Bejahung vieler Dinge, die in seinem Blute auch noch da sind. Er beschließt — so sehr gefällt ihm diese Frau — nach Afrika mitzufahren. Maurice Guibert weigert sich. Lautrec zeichnet sie, sobald er nur auf dem Schiffe ist. Aus dieser Zeichnung ist die Lithographie La passagère du 54 entstanden.

Sie kommen nach Lissabon, Lautrec versucht noch einmal, seinen Freund zu einer Fahrt nach Afrika zu überreden, es gelingt ihm nicht. Da zeigt sich wieder der Südfranzose in ihm: er will wenigstens erreichen, daß seine Freunde in Paris glauben, sie seien nach Afrika gereist. So geben sie, während sie in Lissabon bleiben, dem Kapitän des Schiffes den Auftrag, von Dakar zu telegraphieren: Sommes bien arrivés, Dakar. So wird es ausgemacht. Sie selber sagen später, um ein bestimmtes Ereignis zeitlich festzulegen: „Das war im Jahre unserer Reise nach Dakar.“ Von Lissabon reisen sie nach Madrid. Dort sehen sie den Prado und die öffentlichen Häuser. Mit einem gewitzigten Führer (Romero) streifen sie in den malerischen Vierteln und Straßen herum. Lautrec macht sich mit den Spanierinnen bekannt. Er weiß, wie ihm das am besten gelingen kann — er sitzt tagelang bei den Mädchen und spielt mit ihnen Karten.

Er geht auch nach Toledo. Diese Stadt freut ihn fast noch mehr als Madrid; nur als Künstler geht er dorthin und nur, weil es die Stadt des Greco ist. Er sieht in der Kirche Santo Tomé das Begräbnis des Grafen Orgaz, das wenig später Barrès unübertrefflich geschildert hat, und in der Kathedrale das Christusbild.

Von den Schöpfungen dieses einsamen Künstlers kommt er nicht mehr los. Er kehrt nach Frankreich zurück, und wie er kaum seinen Freund Romain Coolus sieht, sagt er voller Begeisterung zu ihm: „Ich werde dein Bild in der Art des Greco malen.“ Er malt dieses Bildnis auch. Es hängt heute im Lautrecmuseum von Albi.

Er geht im Sommer mit seinem Freund Maxime Dethomas nach Dinard. Nachdem sie in Dinard gewesen sind, reisen sie nach Granville. Sie befreunden sich mit einem Bazarbesitzer. Dieser erzählt ihnen prahlend von seiner Freundin; bewirtet sie mit feinen Weinen und führt sie nachher in den Keller hinunter, wo

Mädchen im Garten des Père Forest (Honorine P.). Öl. 1891

er seine Freundin versteckt hält. Granville ist eine Provinzstadt, und ein Bazarbesitzer hat das Geklatsch sehr zu meiden. Dieser Mensch gefällt Lautrec, nicht nur wegen dieses vereinzelten Zuges; er hat daneben noch manche andere Eigentümlichkeiten. Lautrec geht ihnen mit der gewohnten Gründlichkeit nach, besucht den Menschen vierzehn Tage lang jeden Tag, und allen Bekannten, denen er während dieser Zeit begegnet, erzählt er von ihm.

In seiner früheren Zeit flüchtet er bisweilen, wenn ihn das unruhige Leben zu quälen beginnt, für kurze Zeit aus der Stadt. Zu flüchtigem Aufenthalt wählt er sich zum Beispiel Villiers-sur-Morin, weil er weiß, daß er dort Freunde aus dem Atelier von Cormon treffen kann. Er hat das Atelier bald verlassen, die Freunde dieser Zeit aber behält er: Grenier, Claudon. Er wohnt bei Grenier und malt zum Dank das Bildnis seiner Frau Lily Grenier und auch das Bildnis Greniers, das in der Sammlung Decourcelles gewesen ist. Sehr bald wird auch dort das Kaffeehaus der Ort, wo er sich am meisten aufhält, und weil er sich darin zu langweilen beginnt, malt er an die Wand ein großes Ballett mit einem Feuerwehrmann (1887).

Am häufigsten geht er in den Sommermonaten für einige Zeit nach Arcachon und nach Taussat; diese Orte liegen an der Bucht von Arcachon und sind Badeorte, die bei den Parisern beliebt sind. Er geht gewöhnlich im Juli und im August dorthin. Hin und wieder begleitet ihn dabei ein Freund; er reist nie gern allein, auch auf ganz kleine Strecken nicht. Sehr oft ist sein Begleiter Maurice Guibert.

Sie schiffen sich, um ihre Ferien schön einzuleiten, in Le Havre auf einem Frachtschiff ein, das für diese Strecke zwei Tage braucht; gerade an dieser kleinen Meerfahrt hat Lautrec Freude, sie wird für ihn zu einer richtigen Fahrt auf hoher See. Er nimmt auf diesem Schiff an allem teil, an den Schiffern, an der Fracht, an der Sprache der Leute, die er sich in ihren farbigen Ausdrücken zu eigen macht, an ihren Gesichtern, an ihren Meinungen über Wetter und Politik. Sie benutzen fast immer das gleiche Frachtschiff; meistens sind sie beide die einzigen Gäste, aber sie langweilen sich nie. Sie haben sich mit einigen Kisten voll Vorräten versehen, führen ausgezeichneten Wein und Portwein und gute Eßwaren mit sich. Auf dem Boot ist Lautrec der ungekrönte Herrscher, eine enge Freundschaft verbindet ihn mit dem Kapitän und mit dem Maschinenmeister; an den Gelagen der beiden Freunde nimmt die ganze Besatzung teil. Beim Morgen-

grauen fahren sie an der Bretagne entlang. Lautrec bittet den Kapitän, das Boot der Küste zu nähern; dieser tut es, und Lautrec kauft den Fischern, denen sie nun begegnen, frischen Hummer ab, und dann geht auf dem Schiff eine große Kocherei an: Lautrec stellt nach einem berühmten Rezept, das er sorglich geheim hält, einen homard à l'américaine her.*

Er liebt es, mit den Fischern zusammen zu sein, sowie er gerne mit Schiffern zusammen ist. Er begleitet sie zum Sardinenfang auf das Meer hinaus; sie reden wenig und wenn sie reden, sachlich. Er kleidet sich genau wie sie selbst, und es ist eine besondere Freude für ihn, wenn er in einen Laden geht, um sich diese Kleider zu kaufen.

Er ist Feinschmecker und ißt in den Strandbuden Austern. Er lebt in einem kleinen und hübschen Haus, er lebt darin allein oder mit einem Freund.

Lautrec sieht die kleinen Sommerhäuschen mit roten Ziegeldächern neben dem Hause, in dem er wohnt, sie sind in Bäumen versteckt und sind mit Blumen umgeben; wenn er an ihnen vorbeikommt, hört er Lachen und Singen daraus, die Menschen wohnen darin, die er am Tage auf den Seegelbooten und auf den Ruderbooten und am Strande sieht.

Er malt in Taussat einmal ein großes dekoratives Bild, ungefähr ein Jahr nachdem er die Baracke der Goulue ausgemalt hat; er tut es zu einem bestimmten Zweck: sein Häuschen steht zu nahe an der Villa von Nachbarn, so will er zwischen den beiden Gebäuden einen Wandschirm aufstellen; man kann sich denken, wie groß die Bilder gewesen sind, da sie ihren Zweck erfüllt haben. Joyant gibt einen Auszug des Briefes wieder, den der Besitzer der Villa Lautrecs geschrieben hat: er beklagt sich über den Bewohner des Chalets 207 (der Bewohner ist Lautrec), der auf den Weg zwischen seinem Chalet und dem seiner Nachbarn eine Trennungswand aus grober Leinwand aufgestellt habe, die mit Zeichnungen und Malereien vollgeschmiert sei; es sei einem Mieter nicht erlaubt, fährt er fort, auf gemieteten Boden hinzustellen, was ihm gerade passe, und vor allem dann nicht, wenn die Leinwand Bilder zeige, die ganz unanständig seien, so unanständig, daß brave und guterzogene Leute ihre Kinder davon fernhalten müssen.**

---

* Joyant: Lautrec, Seite 188.

** Joyant: Lautrec, Seite 86.

Das Bild ist heute verschwunden. Man hat nicht die geringste Vermutung, wo es hingekommen sein könnte.

Er liebt die Farben des Meeres, die Farben des Himmels, die Farben des Strandes, die bunten Farben der Badekleider, die alle Gäste tragen und die durch die feuchte Meerluft in ihrer Tönung noch gesättigter werden. So stimmt er auch seine eigene Kleidung mit der Umgebung zusammen: er zieht kurze rotwollene Hosen an und steckt den starken Oberleib in eine blaue Joppe.*

Auch hier lebt er seinen Einfällen nach. Er veranstaltet orientalische Kostümfeste und Trinkgelage, an denen er den verdutzten Freunden immer neue Mischungen von Likören herstellt. Er geht, wenn er so zwei Monate am Meer gewesen ist, bevor er nach Paris zurückkehrt, für einige Wochen zu seiner Mutter, die ihn auf irgendeinem ihrer Güter erwartet. Dort lebt er neben der stillen Frau für einige Zeit. Dann reist er eilig in seine Stadt zurück. Sein Körper ist gebräunt, sein Gesicht sieht verbrannt und sehr gesund aus, seine Züge sind ausgeruht, seine Bewegungen frisch und lebendig. Wenn er auf den Boulevards Freunde oder Bekannte trifft, hält er sie an, erzählt ihnen, wie es am Meere herrlich ist, und sagt dann: „Allons! Je viens de radouber encore une fois ma carcasse!“

In Paris geht er oft in den Jardin des Plantes, der Tiere wegen. Er klettert dort auf die Steingeländer, um durch die Stäbe in die Gruben hinunterzusehen, in denen bedächtig sich Bär und Eisbär bewegen, er nimmt die gekurvten Linien der Pelikanhälse wahr und sieht, wie die Tiere sich an den Boden legen, den Hals dem Grase anschmiegen, die langen Schnäbel dem Boden entlang bewegen, um so ein wenig vom Grase zu fassen. Vor den Vögeln hält er sich lange auf; er liebt die Seemöven, die Fettgänse, die Seeraben. Er muß für das Buch von Jules Renard eine Kröte zeichnen. In einer Hutschachtel läßt er sich von Isle-Adam eine große Kröte kommen. Während mehrerer Wochen bewegt sie sich frei in seinem Atelier. Lautrec gibt ihr regelmäßig zu essen und zeichnet sie oft, bis er die Lösung findet, die ihn befriedigt. Eines Tages verschwindet sie durch die halboffene Tür; Leute berichten später, sie haben sie in der Avenue Frochot gesehen: dann weiß man nichts mehr von ihr.

Seine Lieblingstiere sind Affen und Lamas, dann die Papageien und Pelikane.

* Vergleiche Coquiot.

Er hat die Pelikane aus einem besonderen Grunde sehr lieb: „Ils se balancent comme moi!“ sagt er lachend und fügt lachend hinzu: „Ils sont merveilleux, hein?“ Man schenkt ihm einmal eine Schillereidechse, er verliebt sich sofort in dieses Tier, der Frühling aber, in dem man ihm dieses Geschenk macht, ist regnerisch und sehr kalt; so läßt er seine Wohnung ununterbrochen heizen, ängstlich sorgt er für die Nahrung des Tieres. Auf den Rat von Carabin gibt er ihm Würmer als Speise. Wenn er Carabin so um Mitternacht antrifft, sagt er zu ihm: „Viens, on va donner à manger à mon caméléon. C'est l'heure où il doit prendre son repas dans son pays.“

In solchen Sätzen liegt eine beinahe frauenhafte Zartheit; nur aus einem wirklichen Gefühl für das Tier kann der Gedanke erwachsen, ihm in jener Stunde Nahrung zu geben, in der es in seinem Lande gewöhnlich Nahrung einnimmt.

Truthenne. Illustration zu den Tiergeschichten von J. Renard.
Lithographie. 1899

Parisurteil. Menublatt. Lithographie. 1894

ELFTES KAPITEL

Lautrec hat viele Karikaturen gezeichnet. Aber wenn man die Zahl der Karikaturen mit der Zahl der andern Schöpfungen vergleicht, sieht man, wie wenig Platz die Karikaturen in seinem Werk einnehmen. Sie gelingen ihm immer schon beim ersten Hinwerfen, sie sind wie gute, ganz unvorhergesehene Witze, wie Bemerkungen, die der Künstler über die Schulter hin zu den Freunden sagt, während er in andern Zeichnungen lange sucht. Die Karikaturen sind in seinem Werk gewissermaßen an den Rand der Seiten geschrieben; Menschen, die der Künstler nur flüchtig sieht, vermag er ausgezeichnet zu karikieren.

Der Künstler hat auch für Witzblätter gezeichnet. Sobald er das tut, scheint er nicht recht am Platz zu sein, das bloß Geistreiche engt ihn ein, macht ihn manchmal sogar unbeholfen: er blickt ein wenig auf äußere Worte, wo er einer innern Sicht nachgehen soll. Es sind gute Zeichnungen. Wenn sie gut sind, haben sie die Legende nicht nötig. Die Legende ist gut, die Zeichnung ist gut, man findet die Zeichnung bedeutender, und doch nicht so bedeutend als wenn sie unabhängig vom Text geschaffen wäre. Vor allem bilden Text und Zeichnung nicht die lebendige Einheit, die man in den Schöpfungen von Daumier trifft; denn dort ist die Legende der Zeichnung als überflüssiger Text angefügt. Bei Daumier bilden Legende und Zeichnung eine unerhörte Geschlossenheit; man findet sie in der ganzen Geschichte der Kunst sonst nirgends mehr, sie wirkt so selbst-

verständlich und letzthin vollkommen, daß man den Reichtum, der hinter ihr liegt, nur langsam erschließt, erst langsam erfaßt man die Gestuftheit, die zu dieser Einfachheit führt; obwohl es wieder eine andere Gestuftheit ist als die in den Lithographien von Lautrec.

Mlle. Cocyte in der Schönen Helena. Zeichnung. 1900

Nicht alle Blätter von Lautrec, in denen wir heute wirkliche Karikaturen sehen, sind vom Künstler in dieser Absicht gezeichnet worden. So wie sie da sind, wirken sie ganz als Karikaturen. Aber sie sind dem Künstler Stufen auf dem Weg zu wesentlicher Gestaltung. Oft übertreibt er bestimmte Züge, um durch die Über-

treibung nachher zum Wesentlichen zurückkommen zu können; er scheint dann mit den einzelnen Zügen und Formen des Gesichtes Belastungsproben ausführen zu wollen; er löst einzelne Züge aus dem Zusammenhang, um ihren Wert unabhängig vom Ganzen zu fassen und ihre Wirkung in der Besonderung zu sehen.

Ich weiß nicht, ob andere Künstler diesen Weg auch gegangen sind. Er ist sehr reich an Möglichkeiten. Von solchen Streifzügen über die Grenzen hinaus bringt Lautrec immer neue Beute zurück. In da Vincis Zeichnungen kann man ihn auch hin und wieder aufdecken. Lautrec vereinfacht z. B. ein Gesicht auf wenige Geraden: aus solchen Verhältnisaufzeichnungen heraus versucht er, ein Gesicht mit besonderem, eigenmenschlichem Wert zu bilden; er will mit ihnen die Grundakkorde einer bestimmten Artung geben. Diese geraden Linien treffen in verschiedenen Winkeln zusammen, und sie bestimmen mehr von dem besonderen Eindruck eines Gesichtes als man im allgemeinen annimmt. So beobachtet der Künstler zuerst, was sich für das Wesentliche eines Gesichtes aus der Größenbeziehung der einzelnen Teile ergibt; er beobachtet, was schon als Karikatur wirken muß, wenn man ein Gesicht (zum Beispiel) von unten gesehen aufzeichnet. Oder er stülpt ein Gesicht in einem stumpfen Winkel nach innen, so daß Stirne und Nase zum einen Schenkel eines Dreiecks zusammenfallen, und der Kiefer den andern Schenkel bildet. Diese besondere Brechung ist unerwartet. Er setzt in die Zeichnung nur zwei oder drei Striche hinein, ganz kleine und trockene Striche ohne eigene Bedeutung, und schafft damit den Eindruck eines mürrischen Kopfes, in dem die Augen ebenso mürrisch sind wie der Mund. Oder er zeichnet nur eine Nase, setzt die Brauen in einer ornamentalen Form darüber, zeichnet ein Auge darunter, das nur ein Winkel ist: zwischen die beiden Schenkel hinein setzt er einen Punkt — ein Versuch, sich Rechenschaft darüber zu geben, wie sehr sich der Eindruck eines Gesichtes schon in diesen Andeutungen zu sammeln vermag. Und er sammelt sich wirklich darin, und man weiß, daß zu diesen Brauen, zu diesen Augen, zu dieser Nase ein ganz bestimmter Mund, ein ganz bestimmtes Kinn gehört. Oder er faßt den Umriß eines Gesichtes in eine geometrische Form, die ungefähr einem Sechseck entspricht, verteilt in der Fläche etwas gegen die Mitte hin die Augen, den Mund und die Augenbrauen auch wieder geometrisch geordnet. — Und das Eigentümliche geschieht: die geometrische Ordnung verschwindet ganz hinter dem lebendigen Eindruck eines Gesichtes. Oder er biegt

ein Gesicht von der Stirne zum Kinn in einem stumpfen Winkel nach außen, stülpt den Scheitel des Winkels, der mit der Nase zusammentrifft, unerwartet noch etwas nach vorn; der Mund ist ein kurzer, zum einen Schenkel senkrechter Strich, das Auge ein Dreieck — und wieder entsteht der Eindruck eines Gesichtes, auf dem viele menschliche Dinge durcheinanderweben und miteinander im Streit sind.*

Wie oft hat er so seinen Vetter Tapié de Céleyran in Karikaturen dargestellt! Natürlich ist ihm dieser Vetter in jeder seiner Regungen bekannt. Das spricht nicht gegen das, was ich vorhin gesagt habe: die Karikaturen werden in diesem Fall zu Variationen über ein bekanntes Thema, sie holen aus einer Fülle von menschlichen Möglichkeiten eine bestimmte heraus.

Gabriel Tapié de Céleyran. Federzeichnung

Der Künstler nimmt aus einer Erscheinung oft nur das heraus, was er braucht, um eine Vision mit einer Form aus der gegenständlichen Welt zu belegen. Tapié de Céleyran hat mir dafür ein treffliches Beispiel genannt. Der Künstler erzählt seinem Vetter einmal, er wolle das Bild eines müden Herrn neben einer Halbweltdame in einer Loge zeichnen. Er wartet, bis er seinen Vetter, der immer um ihn herum ist, in einem Zustand sieht, der dem Zustand, den er innerlich erlebt hat und den er gestalten will, sehr ähnlich ist; und nun greift er aus dem müden Gesicht nur einige Züge heraus, und den schwarzen Backenbart seines Vetters verwandelt er in einen weißen.**

Er zeichnet einmal die Goulue und Valentin beim Tanz. Man sieht in diesem Blatt noch immer eine Karikatur, weil hingehauene Pinselzüge die Gestalten übersteigernd umreißen. Aber das Blatt ist keine Karikatur. Der Ernst und die Eindringlichkeit erschüttern; die Spannung, die im Tanz der beiden liegt, ist so groß, daß man darüber den Gedanken an die Übersteigerung verliert.

---

* Skizzenblätter aus der Sammlung Tapié de Céleyran.

** Delteil 365: Au Concert, farbige Plakatlithographie.

La Goulue und Valentin. Lithographie. 1894

Der Bauch der Goulue ist vorgeschnellt, er bohrt sich frech in den Unterleib des Partners, mit der linken Schulter räkelt sich das Weib in den Arm des Tänzers; diese Frau weiß, warum sie tanzt; sie schaut lauernd in das zerwühlte Gesicht Valentins, und zugleich sagt sie mit den Augen noch einmal und deutlicher, was ihr Unterleib sagt. Ihr Haar ist in einem länglichen Wulst von hinten hinauf nach vorn gestülpt, der Wulst wirkt wie die Raupe an einem Helm, das Raubvogelgesicht hakt nach vorn; ein schmales und schwarzes Band schnürt den Hals, das sich im

Nacken zu einer Masche schließt. Die Frau sieht so wie eine magere Katze aus. Der Mund ist sparsam zugekniffen, die Frau ist mit ihm um so geiziger als sie mit ihrem Unterleib freigebig ist. Ihr Kleid ist an den Ärmeln gebauscht, im Rücken ist es bis auf das Kreuz ausgeschnitten. Gerade dort, wo der Ausschnitt endet, ruht die Hand ihres Partners, die der Bewegung im Leib der Tänzerin nachhilft. Die Hand wirkt wie ein Kolben. Auch Valentin weiß, warum er tanzt. Er biegt sich den Formen des Weibes nach, in der erhobenen Hand hält er die Hand der Goulue, die kleine Hand ruht wie eine verschwiegene Sünde in seiner dunkeln Tatze. Der hohe, sehr schmale Zylinder ist von oben her mit Gewalt in den großen Schädel getrieben. Auch Valentin hat ein Raubvogelgesicht, auch sein Mund ist sparsam zugekniffen und erscheint fast kindisch klein. Diese Menschen haben das Küssen mit den Lippen verlernt. Seine Backenknochen treten wie Gebirge hervor, mit spitzen und harten Graten; die Wangen sind nur noch Haut, welche die stark gewölbten Knochen kärglich umspannt, die Augen sind Schlitze mit kaum sichtbarer Öffnung.

So ist das Paar. Adam und Eva um das Jahrhundertende. Zwei Menschen, die von Ewigkeit her füreinander bestimmt sind. Kann man sich zu Valentin eine andere Tänzerin denken? Könnte die Goulue mit einem andern Mann als gerade mit Valentin tanzen? Man sieht: das Blatt ist keine Karikatur.

Menu für ein Diner bei Miss Belfort. Lithographie. 1896

Die Bulldogge der Palmyre. Öl auf Karton. 1897

ZWÖLFTES KAPITEL

In einem Artikel des Figaro Illustré berichtet Arsène Alexandre von der Art, in der Lautrec bei der Arbeit vorgeht. Er malt zuerst sorgfältig Studien, die nur für ihn und seine nächsten Freunde bestimmt sind, und die köstlichste Augenblicklichkeit in Fülle enthalten. Das ist der Stoff, und aus ihm heraus schafft er sich die Vereinfachungen für seine Plakate, für eine Zeichnung, für ein Bild, für eine Lithographie. Die großen Bilder sind selten unmittelbar gemalt; der Künstler gestaltet sie nach einem innern Bild, das nur langsam ausreift. Das gestaltete Erlebnis wird auf seine Verwendungsmöglichkeit im Bild geprüft, aus einer Folge von Skizzen bleibt hin und wieder nur gerade ein Blatt, wie bei Flaubert oft aus einem Band von Notizen drei oder vier Sätze geformt werden. Alexandre gibt den Arbeitsweg ungefähr

an. Der Künstler zeichnet zu jeder Zeit und an jedem Ort auf seinem Block, fehlt ihm der Block, so zeichnet er auf Packpapier, auf Tischtücher, auf Zeitungsränder, auf Buchdeckel und auf Marmorplatten; er malt Studien nach der Natur, aus denen

Sitzendes Mädchen. Öl auf Karton. 1893

er die Plakate entwickelt, indem er zusammenfaßt und wegläßt, vereinfacht und betont, und er entwickelt aus den Studien heraus die Illustrationen, indem er nach andern Gesichtspunkten vorgeht, indem er sein waches und genaues Gedächtnis zuhilfe nimmt. Und jetzt erst geht er mit gesammelter Kraft an das große

gegliederte Bild. Er wiederholt es, überarbeitet es, stellt es auf die Seite, bereichert es langsam, indem er, was er im Leben erlebt und erlauert, sorglich dem Bild zuträgt — und er malt an vielen Bildern zugleich, sodaß ihre Einordnung manchmal sehr schwer ist. Die Mittel für seine Arbeit sind erstaunlich vielfältig. Er malt seine großen Bilder mit Öl auf Leinwand oder auf Holz, er wählt die Leinwand oder das Holz nach ihrer Bestimmung sorglich aus, er malt oft die kleineren Bilder ohne Untermalung auf Karton, läßt den Untergrund durchschimmern und benützt ihn als Farbklang. Die Farbe des Kartons ist meistens nicht zufällig gewählt, meistens greift er aus einer bestimmten Neigung zu ihr, vielleicht, weil ihr Ton dem Grundton des gedachten Bildes verwandt ist oder weil sie in irgendeinem klaren und schönen Verhältnis zu den Farben steht, mit denen er auf dem Bild malen will. Er malt mit Öl und Gouache auf dem gleichen Bild; und ebenso wechseln seine Mittel in der Zeichnung. Zuerst zeichnet er viel mit Kohle, später läßt er dieses Material beiseite und zeichnet mit Kreide, Bleistift, Pinsel, Farbstift, Rötel, er tönt diese Zeichnungen mit Gouache und mit Aquarellfarben. Pastell verwendet er selten und nur, um sich über die farbige Wirkung eines Bildes Rechenschaft geben zu können. Seine Bildnisse gliedert er nicht allzuoft bewußt oder mit besonderer Absicht, er fängt sie gerade an jener Stelle an, die ihm am Menschen aufgefallen ist, er geht bei der Entwicklung des Bildes noch einmal den Weg des eigenen Erlebnisses. Beim einen Menschen ist es das Auge, beim andern ist es der Mund, und wieder bei einem andern Menschen ist es die Nase; von dieser Stelle aus pinselt er weiter und alles schließt sich so um eine Mitte an, die sich ständig wandelt.

Bei seiner Arbeit ist er, wie viele andere Künstler, von bestimmten Dingen abhängig, die mit dem Wesentlichen der Sache nichts zu tun haben. Man kennt die Geschichte des Vollardbildnisses von Cézanne. Cézanne hat viele Sitzungen lang an dem Bildnis gemalt. Eines Tages gerät er in einen so wilden Zorn, daß er ein Bild, das neben ihm steht, in Stücke haut. Warum? In der entgegengesetzten Ecke des Ateliers, die für das Bild selbst gar nicht in Betracht kommt, liegt seit Wochen ein alter Teppich, den die Magd an diesem Tag weggenommen hat, um ihn zu reinigen. Cézanne erklärt, nicht mehr weitermalen zu können, bis der Teppich wieder an seinem Platz sei. Von Lautrec kennt man einen ähnlichen Zug. Er malt in seinen früheren Jahren das Bildnis von Gauzi; eine gelbe

Frau im Lehnstuhl. Ölskizze auf Karton. 1894

Weste, die der Maler trägt, hat ihn dazu veranlaßt, und er will den Freund in Hemdärmeln darstellen, damit man die schöne Weste besser sehen könne. Während einiger Sitzungen malt er so, inzwischen wechselt Gauzi die Wohnung, beim Umziehen geht die Weste verloren, und obwohl zur Vollendung des Bildnisses nur noch weniges fehlt, will der Künstler daran nicht mehr weitermalen, und er beginnt ein vollständig anderes Bild. Oder er will die Leute von der Rennbahn in einer Bar an der Rue d'Amsterdam vor einem eigentümlichen Hintergrund malen: Roastbeefs saignants, Selleriekraut und Fische, die in ihrem Maul Petersilie halten. Dieser Hintergrund wäre das einzige Stilleben seiner reifen Zeit geworden. Der Besitzer der Bar ist Lautrec sehr gut gesinnt, er hat den Wunsch, dem Künstler einen Gefallen zu tun, er will das Stilleben reicher schmücken, und darum setzt er auf das Ganze eine stattliche Gans, die er mit einem Fasanenkopf versehen hat, und das Ganze der Gruppe umgibt er mit Blumen: wie Lautrec diese Veränderung bemerkt, reißt er entsetzt aus und ist nicht mehr zu bewegen, an seinem Bild weiterzumalen.

Tapié de Céleyran hat mir verschiedene Male erzählt, wie Lautrec die Menschen, die ihm gefallen haben, dazu gebracht hat, ihm zu sitzen. Wenn er einem Menschen begegnet, der ihm gefällt, oder der ihm nur auffällt, geht er geradewegs auf ihn zu und sagt ihm, indem er seinen kleinen Melon von der Stirne zieht: „Monsieur, vous me rendriez un signalé service, si vous veniez chez moi poser pour un portrait. Probablement il ne vous ressemblera pas, mais cela n'a aucune importance". — Wenn der Gefragte einwilligt, tut der entzückte Künstler alles für ihn; er lädt ihn zum Mittagessen ein, er geht mit ihm ins Theater, besucht mit ihm die Vergnügungsorte, verbringt ganze Tage in seiner Gesellschaft: so lernt er ihn kennen, ohne ihn auffällig beobachten zu müssen und nimmt die ganze Erscheinung in sich auf. Wenn er das Bild gemalt hat, legt er es oft unter Glas und nimmt einen einfachen Rahmen, mietet eine Kutsche, bringt das Bild selbst hin und übergibt es dann mit den Worten: „Monsieur, je vous remercie encore une fois de votre gentillesse, et je vous prie de bien vouloir accepter ce portrait comme humble souvenir de ma part". — So hat mir wiederum Tapié berichtet, daß das Bild des Mannes mit dem roten Bart und mit der kleinen Pfeife im Mund das Bild eines Bauernsohnes ist, der während der Woche auf einer Bank arbeiten muß und also nur während des Sonntages frei ist, worauf sich Lautrec einfach auf Wochen hinaus

Bildnisstudie (Monsieur X). Öl auf Karton. 1892

jeden Sonntagnachmittag frei hält, den rotbärtigen Mann mit seinem Vetter zusammen zum Mittagessen einlädt, ihnen viel vom besten Weine zu trinken gibt und erst zu malen beginnt, wenn der Rotbärtige in jener heiteren Stimmung ist, die Lautrec vor allem an ihm gefällt.

Eine Reihe von farbigen Versuchen ist in einer der großen Mappen des Museums von Albi vereinigt. Der Künstler zeichnet auf einem Blatt mit Kohle ein Weib, das an einem Tisch sitzt, und hinter das Weib stellt er einen stehenden Mann, der seine Uniform vorn geöffnet hat und aus dem Bild herausblickt. Er

hat das gleiche Weib einige Male gemalt. Diesen Entwurf paust er mit scharfen Strichen auf ein Papier durch, das er mit einer dünnen Kleisterschicht überzieht, um mit Ölfarben malen zu können. Mit einigen Flecken von Braun, Violett und Rot gibt er sich Rechenschaft über die mögliche farbige Wirkung des Blattes. Er paust auf ein anderes Papier nur die Frau, malt ihr Gesicht braunrot, in das Braunrot grünliche Schatten hinein, malt das Kleid mattviolett und grün, und dann holt er aus dem Gesicht mit seinen farbigen Mitteln eine Bäuerin heraus. Er malt dunkles Haar, blaue Augen, die von schwarzen Brauen beschattet sind, und ungeschminkte mattrote Lippen. Er paust das Paar wiederum auf Leinwand durch und zeichnet hierauf den Umriß mit rotem Pinsel nach. Man hat sechs solche Blätter erhalten. Das eine farbige Blatt ist mit großen Pinselhieben heruntergemalt. Das Weib ist Tier, die Augen sind von schwarzen Ringen umgeben, das Gesicht liegt im Schatten, nur das Kinn und die Backen in der Gegend der Nase tragen ein grelles zitronengelbes Licht, zitronengelb sind auch die Brüste der Frau, die wie Euter schwangerer Kühe hervorspringen und deren Warzen mit Karmin breit hingestrichen sind, mit einem Karmin, das knallend mit dem Zinnober der Lippen auseinanderbricht.

Im September 1890 bricht Théodore van Gogh, der Vertreter der Kunsthandlung Goupil am Boulevard Montmartre, unter einer Nervenlähmung zusammen, die man der Erschütterung durch den Tod seines Bruders zuschreibt; der Leiter des Hauses kommt zu Joyant und sagt ihm ungefähr, was nun folgt (und das wirft Blitzlichter auf die Zeit): „Unser Vertreter Théodore van Gogh ist gegenwärtig im Irrenhaus; ein halbverrückter Kerl, wie übrigens auch sein Bruder, der Maler. Wenn Sie Lust haben, können Sie ihn ersetzen. Er hat einen Haufen von Bildern angesammelt, Bilder von jungen Malern, die entsetzlich sind und die unser Haus entehren. Allerdings sind dort oben auch einige Bilder von Corot, Daubigny und Rousseau gewesen, aber wir haben die Werke zurückgenommen. Dann werden Sie Bilder eines Landschaftsmalers Claude Monet finden, der gegenwärtig in Amerika drüben in Mode kommt, aber er malt zu viel. Wir haben mit ihm einen Vertrag abgeschlossen, aber er überhäuft uns mit seinen Landschaften, die sich immer genau gleich wiederholen. Alles andere ist Mist; bringen Sie Ordnung in die Sache, oder wir schließen die Bude.“*

* Die Schilderung ist Joyant entnommen (Seite 117—118).

Caudieux. Ölskizze. 1893

Joyant berichtet, was er gefunden und was er in seiner Laufbahn als Kunsthändler erlebt hat: er findet Bilder Monets von Antibes und Ansichten von der Seine bei Giverny, einige Tanzbilder von Degas, zwanzig Bilder von Gauguin, eine Reihe seiner Wandschirme aus geschnitztem Holz und eine nackte Frau aus gebranntem Ton, viele Bilder von Pissarro, ein Dutzend Bilder von Guillaumin, einen Haufen Bilder von Daumier, Bilder von Jongkind, Bilder und Lithographien von Odilon Redon, einige Bilder von Lautrec, die aus dem Nachlaß von van Gogh in die Kunsthandlung gekommen sind —, und alle diese Bilder stehen und liegen

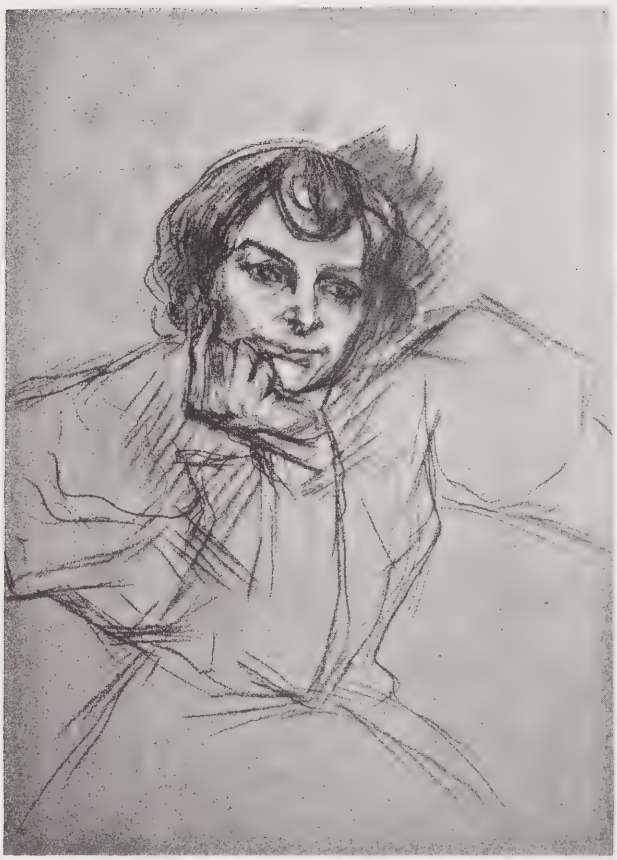
herum, sind nicht gerahmt, der Preis (nur wenige hundert Franks) ist hinten aufgekreidet — niemand kauft sie . . .

Man kann aus der Schilderung von Joyant entnehmen, wie lebhaft man damals um künstlerische Fragen gestritten hat. Im Mai 1891 stellt man am Boulevard Montmartre 19 ein Bild von Monet aus: die Epte, die unter einem Dach von Blättern dahinfließt; die Leute scharen sich vor dem Schaufenster zusammen, lärmen und regen sich auf, machen sich lustig über das Bild; man reicht im Hauptgeschäft sogar Klagen ein, und man berichtet von dort aus, man solle das Bild so schnell als möglich zurückziehen. Am folgenden Morgen findet man auf das Schaufenster geklebt eine Parodie des Bildes, die mit Beleidigungen überschmiert ist.

Und auch die Künstler erscheinen bei Joyant; sie treffen sich dort mit den Schriftstellern, um stundenlang mit ihnen zu reden. Carrière kommt und tröstet Joyant, der etwas unsicher ist, Raffaëlli kommt und sagt dem erstaunten Anfänger: „Was können Sie tun? Haben Sie die Erlaubnis, mir für vierzig- oder fünfzigtausend Franks Bilder abzukaufen? Nein? Also können Sie gar nichts tun.“ Der gutmütige Camille Pissarro kommt eines Tages, sieht Albert Besnard, hebt den Zeigefinger empor und sagt: „Symbolisch, man muß symbolisch sein.“* Und auch Lautrec erscheint. Die beiden haben schon zwei Jahre vorher ihre Jugendbekanntschaft erneuert; von nun an macht er seinem Freund beinahe jeden Tag einen kurzen Besuch. Für jedes einzelne Bild, das er sieht, hat er Teilnahme, er sieht mit Joyant zusammen die Sammlung japanischer Buntdrucke an, die Duret von Japan mitgebracht hat; er beruhigt ihn darüber, daß Degas nicht mehr erscheint, und Joyant lädt ihn nun ein, auch einmal in den Sälen der Kunsthandlung auszustellen. Lautrec hat bisher noch nie eine größere Zahl seiner Bilder zugleich ausgestellt, er hat auch nicht so recht den Mut dazu; endlich tut er sich, um nicht allein zu sein, mit einem Freund zu einer Ausstellung zusammen — Charles Maurin — und so stellt er im Februar 1893 in den kleinen Sälen der Galerie am Boulevard Montmartre ungefähr dreißig Bilder aus. Er schreibt Degas einen Brief, um ihn zur Ausstellung einzuladen, und unruhig wartet er ab, bis er erscheint. Eines Abends so gegen 6 Uhr kommt dieser endlich, sieht die Bilder aufmerksam an und summt dabei immer irgend etwas vor sich hin, dann dreht er sich um, sagt kein Wort, geht zur

* Joyant: Lautrec, Seite 121

Nach Tisch (a la mie). Öl. 1891



Berthe Bady. Zeichnung. Skizze zum Bild in Albi. 1897

Türe, steht schon auf der Treppe, die hinunterführt, ist schon einige Tritte hinuntergegangen, dann endlich kehrt er sich auf der Wendeltreppe um (man sieht ihn bis zur Brust im Rahmen der Türe auftauchen) und sagt zu Lautrec, der schüchtern und verlegen und ängstlich vor ihm steht: „Ça, Lautrec, on voit que vous êtes du bâtiment“*. Joyant sagt, das Gesicht des neunundzwanzigjährigen Künstlers habe plötzlich zu strahlen begonnen. Er zeigt in der Ausstellung sein Bild vom Moulin de la Galette, die Bilder vom Moulin-Rouge, das Bild Les Valseuses, seine ersten Plakate, farbige und schwarze Lithographien. Sein Vater sieht sich die Ausstellung an und läßt seinem Sohne berichten, man sehe, er habe den Weg vollständig verfehlt, er solle sich Detaille zum Vorbild nehmen. Ein Onkel bemerkt, sein Neffe könne nicht einmal Pferde zeichnen (er hat nämlich selber eine Zeit lang Pferde gezeichnet und glaubt daher in dieser Sache Kenner zu sein), und fügt hinzu, er solle seinen Namen in Ehren halten und darum die Modelle für seine Bilder anderswo als gerade auf Montmartre wählen. Lautrec nennt diesen Verwandten von nun an: l'honneur du nom.**

Innerhalb weniger Jahre wird dieses Montmartre, auf dem er malt und auf dem er seine Modelle sucht, die ihn entehren, zu einem berühmten Vergnügungsort.

* Joyant: Lautrec, Seite 123.

** Joyant: Lautrec, Seite 124.

Der Arzt H. Bourges. Öl. 1891

Lautrec macht diesen Aufschwung mit. Um 1890 sind die Künstlercafés bekannt, und es gehört zum guten Ton, sie zu besuchen; sie werden dann sogar zu Fremdenorten, wie die belebten Boulevards; und mit diesem Aufschwung nimmt geheimnisvoll auch das Schaffen von Lautrec zu, und zwar gerade in dieser Welt. Tag für Tag wachsen Zeichnungen, Lithographien, Bilder unter seinen Händen hervor.

Er malt Samary, den Bruder der Jeanne Samary von der Comédie-Française, im Lustspiel Mlle de la Seiglière von Jules Sandeau in der Rolle des Raoul de Vaubert (man denkt bei diesem Bild ein wenig an das Bildnis der Lola de Valences von Manet in der Sammlung Camondo): der Schauspieler steht in sicherer, weltmännisch überlegener Haltung da, er trägt einen pflaumenfarbigen, feingeschnittenen Frack, kurze Hosen und zierliche Lackschuhe, und hat mit der rechten Hand das Lorgnon zum Auge gehoben, die Gestalt wird vom grüngemalten Bühnenraum vielfach begleitet und überschnitten, und diese etwas starre Bewegung im Bühnenraum stuft und erhöht die Bewegung im Leib, die Formen werden runder, kraftvoller, von augenblicklicher Regung belebt. Und dann ist wieder etwas anderes wundervoll mitgestaltet: der Gegensatz zwischen dem handelnden, spielenden Menschen und dem künstlichen und verstaubten Bühnenraum, die Stimme klingt im Raum selbst hohl und bringt die Wände zum Zittern. Sogar die gewöhnliche Abbildung vermag einen Teil der farbigen Reize wiederzugeben. Joyant sagt, das Bild schaffe den Eindruck einer sehr reifen Frucht.* Er malt das Bildnis seines Freundes Fourcade. Die Gestaltung auf diesem Bild ist anders als auf dem Bildnis des Samary. Das Bild ist etwas bunt, die Gestalten sind hart nebeneinander und hintereinander gezeichnet, aber das Bild hat ein eigentümliches ruckweises Leben, Fourcade geht im Raum nach vorn und scheint aus dem Bild heraustreten zu wollen, im Hintergrund sieht man maskierte Paare im Gespräch, jedes Paar bleibt aber geistreiche Einzelbemerkung.

Eine Reihe von andern Bildern:

Lautrec zeigt drei Frauen im Moulin-Rouge.** Das Bild ist nicht restlos gelöst. Es sind drei Grazien unserer Zeit. Die Goulue geht zwischen zwei anderen

* Joyant: Lautrec, Seite 126.

** Karton (0,80×0,60), 1892. In vielen Ausstellungen schon gezeigt worden; häufig auch schon abgebildet. Zum Beispiel in der Exposition de Chefs-d'œuvre du XIX^e^, Galerie Bernheim-Jeunes, 1925.

Frauen durch den Tanzsaal. Sie hat ihre Arme in die Arme der Begleiterinnen geschoben. Die Frauen gehen so wie die Frauen gehen, die mit einem Festsaal vertraut sind, die sich in ihm wie zu Hause bewegen und die die Aufmerksamkeit der Männer auf sich gerichtet wissen. Solche geheimen Verbundenheiten überraschen im Werk von Lautrec immer wieder. Das Kleid der Goulue ist bis auf den Nabel ausgeschnitten, hängende, welke Brüste schauen daraus hervor und wollen matte Reize spielen lassen; der Schnitt des Kleides wirkt wie ein frecher Hinweis der Frau auf den Schoß. Die Gestalt der Goulue ist prächtig gemalt, die beiden äußeren Gestalten erscheinen daneben etwas plakathaft. Man kommt bei den einzelnen Schönheiten und einzelnen Feinheiten nicht zu einem ruhigen Genuß; sie sind wie verirrt, sie scheinen dem Bild verschiedene Raumtiefen zu geben. Die Hände der Goulue sind schön, Lautrec hat diese Hände besonders lieb; sie haben eine verbotene, fast verderbliche Schönheit, wo er sie zeichnet, leben sie auch (man denke z. B. nur an die Hand der Goulue in der Lithographie, die sie mit Valentin dem Schlangenmenschen zusammenzeigt). Vor allem ist die Hand eindringlich, die sich nur leicht auf den gebauschten Rock legt; sie gleicht einem schönen Tier, das im Ansprung ist. Die Frau, die neben der Goulue geht, steht in krassem Gegensatz zu ihr; das sind zwei verschiedene Welten; man glaubt die Spiegelungen zu sehen und vergleichen zu können, die das Bild des Mannes in ihren Gehirnen erfährt. Der braune Rock der Frau ist schwarz gestreift, sie trägt eine schwarze Bluse. Die Hände sind plump und geschwollen, dazu geschaffen, grobe Wäsche zu waschen, während die Hände der Goulue Gerten sind, Zauberruten, die aus dem Leben Lüste und Leidenschaften herausholen können. Das Gesicht dieser Frau ist gedrungen und stark wie der ganze Leib, den man unter dem Gewand errät. Die Frau am linken Arm der Goulue, die ins Bild hineinblickt, ist wieder anders gestaltet, sie trägt ein dunkelgrünes Kleid, ihr Hut bildet ein phantastisches Ornament: eine exotische Pflanze, die von der Hitze ausgetrocknet ist, weil man sie abgeschnitten hat; das Gesicht ist grüngelb. Dieses entsetzliche Grüngelb taucht in andern Bildern auch noch auf, z. B. in dem großen Bild, das man in der Rückschau der Unabhängigen im Frühjahr 1926 im Grand Palais hat sehen können. Der Staub eines großen und immer schmutzigen Tanzsaales scheint darüberzuliegen. Auch die zinnoberroten Lippen sind Ornament, ein Ornament, das ebensowenig Feinheiten in der Form hat wie dieser Mensch in seinem Wesen.

Unmittelbar unter den Augen sind die Backen rot geschminkt, die Schminke scheint um diese Augen herum einen Lichtkegel zu bilden. Das Auge erhält einen brennenden, beinahe fiebernden Ausdruck, es ist braun mit einem Weiß, das ins Bläuliche spielt, die Brauen sind darüber bläulich gestrichen und gepinselt, das ganze Gesicht mahnt an Lichtreklamen, die man nachts in Großstädten sieht. Man hat hier den gleichen eigentümlichen Eindruck von Raumlosigkeit.

So sind die Gesichter der Frauen zur Seite zusammengefaßt dargestellt; nur steht diese Zusammenfassung zu nahe an einer lebendig dargestellten Form zu nahe am Gesicht der Goulue. Sie sind im Ausdruck vereinfacht, aber so, daß das flimmernde Spielen nun ausgeschaltet ist; in der Form sind sie Ornament, das man zu rasch aus einem Erlebnis herausgezogen hat. Zwischen ihnen steht die Goulue, die zarter ist, wie eine Pflanze zwischen künstlichen Blumen, die Gestalten um sie herum engen ihren Atem ein. In ihr ist die Pinselführung bewegter geistreicher, sinnlicher auch und ganz mit dem Erlebnis verbunden.

Im Hintergrund ist zwischen die Gestalt der Goulue und die Gestalt am rechten Bildrand der Kopf eines Mannes geschoben, der von der Seite gesehen ist; die Gestalt ist dekorativ gefaßt, sie ist dazu da, das Profil der Gestalt, die vom Bildrand angeschnitten ist, noch einmal nachzuführen, wie in der Lola de Valences von Manet die Kulissenwand die Farben in der Kleidung der Tänzerin von außen her nachführt; man merkt hier die Absicht, der Künstler füllt zu vollständig und zu genau den Raum, als daß man darüber hinweggehen könnte. Wohl ist auch dieser Kopf etwas persönlich gestaltet, die Gestaltung bleibt aber eine Sache für sich, sie befriedigt nicht, sie scheint nachträglich in eine dekorative Fassung des Bildes hineingepinselt worden zu sein, der Kopf ist eine glänzende Karikatur, die geistreich gemalt ist, nur gehört sie nicht gerade hierher, oder besser gesagt: man weiß nur zu gut, warum dieser Kopf gerade an diesem Platz ist. Er steht vor einer gelben Wand, der Zylinder liegt in der blaugrünen Fläche des Spiegels, der Zylinderrand überschneidet Wand und blaugrüne Fläche — das alles ist so absichtlich gemalt wie es Degas in ähnlichen Fällen getan hat: Durch diese Überschneidungen werden die Flächen aufgeteilt, sagt man sich sofort.

Und ein anderes fällt in diesem Bild noch auf: der Hintergrund der Gestalten ist überbestimmt. Das schafft einen Eindruck von räumlicher Unbequemlichkeit,

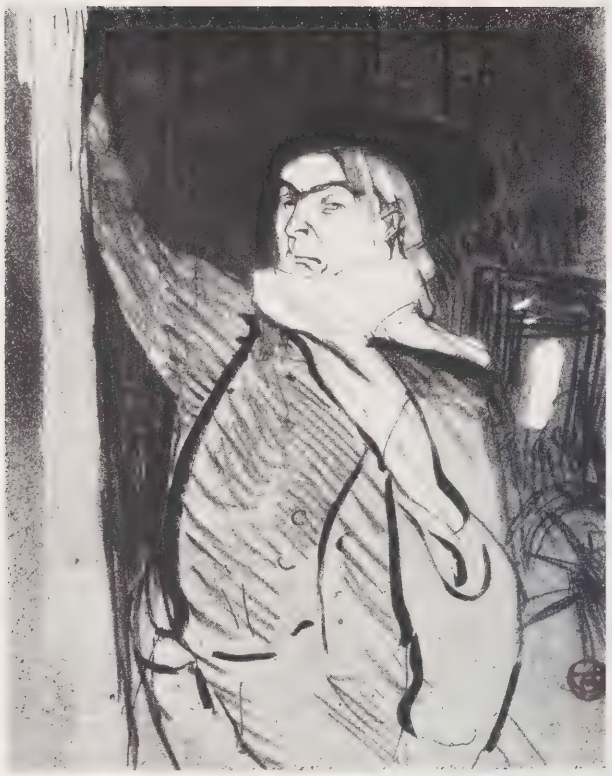
La Goulue mit ihrer Schwester und einer Tänzerin. Öl auf Karton. 1892

es ist der Hintergrund einer Hütte, nicht eines weiten Saales, die Wände stoßen zu hart aufeinander, der Raum fällt in seinem architektonischen Bau zu sehr auf; die Atmosphäre um diese Gestalten fehlt, es scheint, als ob der Künstler zuerst den Raum gemalt habe, um dann erst die Gestalten hineinzusetzen. So steht die Goulue vor einer roten Wandfläche die durch eine senkrechte schmale Latte gegliedert ist, dann ist eine wagerechte gelbe Leiste gezeichnet, die die rote Wand nach obenhin abschließt, darüber liegt die grünliche Fläche der Spiegelung — und dort, wo die Decke und die senkrechte Wand zusammenstoßen, ist ein blauer, wagerechter Strich gelegt, etwas unterhalb ist ein roter wagerechter Strich gezogen. Das sind natürlich Kleinigkeiten, man wird beinahe lächerlich, wenn man sie sagt, man darf sie auch bei der eingehenden Schilderung eines Bildes ruhig weglassen, nur nicht gerade hier, denn sie sind wieder kennzeichnend: die Striche sollen Leisten der Wand darstellen, aber sie scheinen nachträglich gezogen zu sein und wirken rein dekorativ. Wie die Schminke auf den Gesichtern liegt, so liegen die Leisten auf den Wänden.

So muß das Bild nachdenklich stimmen. Es trägt alle Spuren eines Übergangswerkes. Darum bin ich so lange bei ihm verblieben. Es ist halb Bild, halb Plakat, es ist halb geistgeladen, halb formbeschwert, es ist sicher in seiner Zeichnung, weniger sicher in seiner Farbe. Es ist wohl so: das ganze Bild ist von vornherein auf seine dekorative Gestaltung hin angeordnet. Das hat dem Künstler aber nicht mehr genügen können. Dann sind bestimmte Stellen zu eigenem Leben weitergetrieben worden; bei einer letzten Durchgestaltung sind die Stellen, die ein zu starkes eigenes Leben führen, zum Teil wieder in das Dekorative umgebogen worden. Bei der Einweihung der neuen Räume im Sommer 1926 haben die Brüder Bernheim in Paris dieses Bild von Lautrec mit einer Reihe von Meisterwerken aus dem neunzehnten Jahrhundert gezeigt; sie haben es zwischen zwei Bilder von Manet hängen lassen. Man sieht, daß man dazu kommt, den Künstler nur noch in vornehmster Umgebung zu zeigen. Auf allen drei Bildern hat man zufälligerweise Frauenhände sehen können. Neben den zarten und gepflegten, aber doch unpersönlichen Händen auf den Bildern von Manet haben die Hände der Goulue schön, sehr sinnlich, etwas verdorben und ein wenig zu reif gewirkt.

Ich habe dieses Bild von Lautrec unruhig genannt. Man hat im gleichen Saal der Ausstellung, von der ich berichtet habe, zu gleicher Zeit ein Pastell von Degas gesehen, das bekannte Pastell mit dem Vorhang, der herunterfällt und unter dem man noch eine Reihe von Musikern sieht. Vergleicht man dieses Pastell, dessen Farben nicht einmal so unruhig sind, mit dem Bild von Lautrec, das mit ziemlich heftigen Farben gemalt ist, so findet man das Lautrecbild doch um ein bedeutendes ruhiger. So kommt man auf vielen Wegen immer zum gleichen Schluß.

Ruhendes Mädchen. Öl auf Karton. 1895



Aristide Bruant. Lithographie. 1893

DREIZEHNTES KAPITEL

Von Aristide Bruant, der hin und wieder im Werk von Lautrec auftritt, muß genauer berichtet werden, weil er das Gesicht seiner Zeit in dem, was in ihr schillernd, auffallend und rasch vergänglich ist, in bedeutendem Maß mitbestimmt hat: Aristide Bruant hat sich selber die Bezeichnung gegeben, die ihm richtig erschienen ist —, und sie mag richtig sein. Ein Metallschild an seiner Türe hat die Aufschrift getragen: Aristide Bruant, Chansonnier populaire. Er nennt sich Volkssänger und tut es mit dem Stolz eines Volkstribunen.

Er ist am 6. Mai 1851 in Courtenay (Loiret) als Sohn wohlhabender Bürgersleute geboren, wird später in das Lyzeum von Sens geschickt, in dem er drei Jahre lang bleibt; er besucht daneben den Gesangskursus, den der Geistliche der

Gemeinde leitet, und trägt in ihm, wie er selber stolz erzählt, immer die ersten Preise davon; da seine Eltern ihr Vermögen verlieren, muß er die Schule verlassen, und von nun an ist sein versteckter Wunsch, wieder wohlhabend zu werden; bald nach dem Austritt aus der Schule kommt er nach Paris und nimmt eine Stelle in der Compagnie du Nord an (verschiedene bekannte Schriftsteller in Paris sind von ähnlichen Stellen ausgegangen), aber auf die Dauer genügt ihm die Stelle nicht; er weiß, daß seine Stimme wohltönt und weithin trägt, er gibt sich in seinen freien Stunden mit der Musik ab. Nun lebt er unter dem Volk und auf der Seite der Unzufriedenen, und rasch sieht und fühlt er, daß hier viel Verborgenes zu heben ist. Die farbige Sprache der Menschen der untersten Schichten fällt ihm auf, er hat für diese Sprache eine besondere Gabe, er geht den Leuten nach, beobachtet sie, schreibt am Abend auf, was er am Tage gehört hat, wie ein guter Schüler die Aufgaben aufschreibt, und sofort faßt in ihm der Gedanke Wurzel, die Worte für Lieder zu verwerten, für die er selber die Melodie schreibt. Gesunder Menschenverstand und gute Beobachtungsgabe führen ihn auf dieses Gebiet und nicht eine tiefe Liebe zum Volk. Er singt die Lieder seiner nächsten Umgebung vor, hat dabei Glück und wird für das Kabarett L'Époque verpflichtet, in dem er schon am ersten Abend mit großem Erfolg auftritt, der nicht nur durch seine Lieder bedingt ist: Bruant hat eine kräftig gebaute schöne Gestalt, die vor allem den Frauen auffällt und die er geschickt zu unterstreichen versteht, und zwar mit dem Geschick einer Frau. Er läßt sich immer von einem Hund begleiten, auf den er die gleiche äußerliche Aufmerksamkeit verwendet wie eine müßige Frau auf den Schoßhund. Seine Beine stecken in Samthosen, über die er große Stiefel gestülpt hat und die auf den sauber gepflasterten Straßen von Paris eine ausgezeichnete Wirkung machen. Auch im heißesten Sommer trägt er ein rotes Hemd, dessen knallige Farbe die Leute schon von weitem auf ihn aufmerksam macht; über dem Hemd liegt eine Weste mit Umschlag, darüber ein Jagdrock mit Metallknöpfen, die immer blitzblank geputzt sind, und auf dem langen und dunklen Haar sitzt der große breitrandige Schlapphut, der seine Zugehörigkeit zum Künstlervolk von Montmartre beweisen soll. Um den Hals hat er ein rotes Tuch geschlungen, das immer sehr schöne Falten wirft. Und mit all dem geht nun sein Auftreten zusammen, das frech ist und zugleich geschickt zu schmeicheln versteht. Man sieht rasch, daß er ein vergröberter Salis ist, dessen Gestalt von vornherein zeigt, daß die Dinge, die

der Sänger singt, nicht sehr tief empfunden sind. Und so wird er der Liebling der Menge. Seine Lieder werden zu Schlagern, man berichtet in allen Zeitungen über ihn und über das, was er singt, und wenn er erscheint, bricht ein Beifallssturm aus. Da ihm die Lieder bald genug eintragen, um leben zu können, zieht er sich zurück, aber er überwacht alle Kabarette der Stadt, und wie das Kabarett Chat Noir unter Salis den Sitz am Boulevard Rochechouart verläßt, mietet Bruant sofort den Saal, nennt sein Kabarett Mirliton (Rohrflöte und Kehrreim), und macht es in kurzer Zeit zu einem Ort, an dem sich wiederum eine Reihe von Künstlern treffen.

Im Mirliton verkehrt nun auch Lautrec, und er bringt wieder die verschiedensten Gäste mit; ein solcher Ort liefert seinem Auge ja immer reiche Ausbeute. Das Kabarett wird erst um zehn Uhr nachts geöffnet. Je später ein Kabarett geöffnet wird, um so verlockender erscheint es den Fremden. Man trinkt an diesem Ort nur sehr schlechtes Bier —, was Bruant selber immer wieder den Gästen gegenüber betont, wobei er hervorhebt, daß er trotzdem sehr viel dafür verlange: womit er Salis nachahmt. Und das ist nicht der einzige Zug. Die Künstler seiner Umgebung übernehmen die Ausstattung, ohne dafür entschädigt zu werden, und sie werben auch sonst noch mit ihren Bildern dafür, und Bruant ist so geschickt, daß es ihm gelingt, sogar Feinde für die gleiche Aufgabe zu gewinnen: Lautrec und Steinlen.

Im Mirliton ist Bruant zu Hause, hier ist er der Mittelpunkt, und seine Lustigkeit nimmt in dem Maße zu, wie seine Gäste trinken; er scheint die Bereicherung, die ihm das bringt, in bestimmten Zahlen vor sich zu sehen; er schafft zwei Neuerungen, die in Wirklichkeit keine Neuerungen sind: er führt die Vorschrift ein — und achtet strenge auf ihre Durchführung —, daß jeder Soldat von der Menge mit einem ehrenden Zuruf begrüßt werden solle und jede Frau von der ganzen Horde mit einem Schimpfwort empfangen werden müsse, das Bruant festgelegt hat und das für die Frau eine starke Beleidigung enthält. Und darum haben nun auch die Frauen so oft das Kabarett besucht.

Aber eigentlich werden alle Gäste beleidigt, auch die Stammgäste, auch Lautrec und die Freunde, die er mitbringt. Und weil er meistens mit auffallenden Gästen zusammen ist, so wird er oft Zielscheibe des Witzes. Er erscheint zum Beispiel einmal mit einem dicken Händler, auf den sich der Witz des ganzen Saales sammelt, und der bei jedem einzelnen Wort, das ihn trifft, in ein lärmendes Gelächter ausbricht. Mit den Gästen, die der Sänger am stärksten beleidigt hat, stößt er nachher

Aristide Bruant auf dem Rad. Ölskizze. 1892

an und setzt sich sogar eine Weile zu einem ernsten und schmeichelnden Gespräch an ihren Tisch; er duzt seine Gäste, die wichtigsten duzt er am häufigsten und beweist damit in der Öffentlichkeit sein Republikanertum. Auch das ist nicht neu, Salis ist wieder mit dem Beispiel vorangegangen: die Vertraulichkeit Bruants ist so theatralisch wie seine Kleidung. In seinen Liedern gestaltet er den Umkreis seiner Erlebniswelt; auf seine Art gelingt es ihm auch, in den meisten Liedern singt der Held von sich selber; beinahe alle Gedichte sind in der Mundart von Montmartre geschrieben, und oft wirken sie bloß aus diesem Grunde, denn man nimmt, was gesagt wird, für echt an, weil es in der Sprache dieser Leute geschrieben ist. Die Philosophie der Bewohner von Montmartre soll sich darin zeigen, das va comme je te pousse.

An besonderen Tagen — am Freitag — lädt Bruant die Leute der feinen Gesellschaft mit den Künstlern zusammen ein, und weil seine Gestalt, die farbig aufgemacht ist, viel Stoff zur Schilderung gibt und weil die Journalisten immer auf der Jagd nach dankbaren Stoffen sind, so wird Bruant immer häufiger in den Zeitungen geschildert. Die Kritik nimmt ihn ernst, und wie er einen ersten Band seiner Lieder herausgibt, schreibt sie über ihn so ausführlich wie über einen berühmten Schriftsteller. Kenner behaupten, daß keiner so gut das Pariser Argot von 1893 zu schreiben verstehe wie Bruant; und das wird wohl stimmen; er hat später auch ein Wörterbuch der Mundart von Montmartre herausgegeben, und noch später erreicht er eine Ehre, um die ihn viele seiner Genossen beneidet haben: an einem Festessen der Société des Gens de lettres liest der Akademiker François Coppée ein Gedicht (A Montmartre) vor, ohne zu sagen, wer es verfaßt hat; es findet einen sehr starken Beifall, und man fragt Coppée, ob er es selbst geschrieben habe, worauf er die Antwort gibt: „Leider nicht, ein großer Künstler hat es gedichtet: Aristide Bruant.“ Das Wort wird am folgenden Tag Bruant zugetragen, der sich daraufhin nicht lange besinnt und Oscar Méténier und François Coppée bittet, sein Gesuch um die Aufnahme in die sehr wichtige und einflußreiche Gesellschaft zu unterstützen. Nun werden ihm die schmeichelhaftesten Anerkennungen zuteil, die alle die Form von Äußerungen haben, die zu hastig getan worden sind: Aristide Bruant, Künstler und nicht Photograph, einer der wahrsten und farbigsten Maler der Straße, ein Meister des Städtebildes, ein Nebenbuhler Callots, ein Bruder Goyas — die Franzosen verstehen sich ausgezeichnet auf großes Lob, das nicht allzustark verpflichtet.

Bruant hat auf Lautrec großen Einfluß ausgeübt. (Der Künstler ist damals noch jung.) Aber er ist rasch überwunden, und erst dann schafft Lautrec die Werke, die am bedeutendsten diese Welt darstellen — die Bilder und Plakate, die etwas nach 1890 entstanden sind. Allerdings zeichnet schon der Einundzwanzigjährige ein Blatt, das bekannt geworden ist: A Saint-Lazare; der Künstler hat es Treclau unterschrieben (er kehrt die beiden Silben des Namens Lautrec um), wie einige andere Bilder und Zeichnungen aus dieser Zeit.

Das ganze Kabarett von Bruant hängt voller Bilder. Man sieht die Bildnisse von Mädchen aus dem Quartier, die Lautrec gemalt hat und denen Bruant die Unterschriften gibt, Titel, die er nach seinen Liedertiteln wählt: A Montrouge,

A la Bastille, A Grenelle, A Batignolles. Und dann hängt hier auch das große Bild Le Refrain de la Chaise Louis XIII. Es ist beim folgenden Anlaß entstanden: wie Salis, der Besitzer des Kabaretts Chat Noir umzieht, vergißt er im Saal einen Stuhl Louis XIII; Bruant mietet den Saal, sieht den Stuhl, den der Besitzer vergessen hat, betrachtet ihn als einen Gegenstand, der ihm Glück bringen wird und läßt ihn an der Decke aufhängen. Aber der geizige Salis verlangt ihn wütend zurück, die Gruppe um Bruant weigert sich, ihn zu geben, und so entsteht ein Streit: man dichtet Spottlieder über den Zwischenfall, man stellt sogar eine Quadrille zusammen, in der das lustige Ereignis dargestellt wird.

Marcelle Lender. Zeichnung

Mädchen aus einem öffentlichen Haus.
Zeichnung

VIERZEHNTES KAPITEL

Man hat in der Ausstellung Cinquante Ans de Peinture Française wohl nicht nur zufällig die Bilder von Lautrec in die bedeutendste Umgebung gebracht; die Ausstellung ist zu gut gehängt gewesen, als daß die Nachbarschaften dem Zufall überlassen geblieben wären: man hat bei späteren Anlässen die gleiche Zusammenstellung wiederholt.

In dieser Ausstellung hat man die Bilder von Lautrec in einem kleinen Saal mit Bildern von Cézanne zusammen sehen können. Sie hat das Bildnis der Madame de Gortzikoff gezeigt, das Gegenbild dazu im gleichen Saal ist der Jeune homme à la tête de mort von Cézanne gewesen. Man hat in diesem Saal auch die Baigneuses der Collection Ambroise Vollard betrachten können.

Lautrec hält auf seine Art neben diesen Bildern stand, so wie ein feinnerviger, kluger, leidender und vom Leben durchwühlter Mensch, auf dessen Gesicht das feinste Spiel der Gedanken zu leben scheint, neben einem gesunden und starken

Menschen standhält. Ein erster Gedanke daran, die beiden unmittelbar nebeneinander zu stellen, kann wohl erschrecken; denn Cézanne ist die gefährlichste Nähe für jeden Maler des neunzehnten Jahrhunderts; sogar für Ingres und Delacroix. Ihre Malerei und der Wert ihrer Malerei erfährt dadurch keine Veränderung, aber der Glaube an die Notwendigkeit ihres Werks wird, wenn man ihre schwächeren Leistungen ansieht, beim Gedanken an Cézanne hin und wieder erschüttert. Gerade das Bildnis der Madame de Gortzikoff hat in der Umgebung von Cézanne einen starken Eindruck gemacht.*

Eine schlichte, vornehme Dame mit ernstem Gesicht sitzt auf einem Sofa vor einem Spiegel, in freier und schöner Haltung. Die weißbehandschuhte Hand liegt ruhig im Schoß. Der Handschuh scheint aus weißem Hirschleder zu sein. Das kalte, ferne Weiß steht im Gegensatz zum freien und gelösten Spiel der Finger. Die Form der Finger selbst lebt unter dieser Hülle, wie ein rauhes Linnen die Form eines schönen Mädchenkörpers nicht ganz zu verdecken vermag. Es sind die Hände einer wohlerzogenen Bürgersfrau, welche die Arbeit kennen, sie aber selber nicht tun müssen. Der Handschuh liegt gegen das Gelenk des Armes hin im Schatten des pelzbesetzten Ärmels, und es ist meisterhaft, wie der Übergang vom Licht in den Schatten im Raum auf diesem Handschuh selbst eingefangen ist: er wirkt wie ein Körper, der sich wohlig in die Grenze von Licht und Schatten hineinlegt. Von links her fällt ein gedämpftes Licht in das Zimmer; es fällt so über die Gestalt, daß man aus ihm heraus auch die Umgebung zu sehen glaubt, die auf dem Bild nicht gemalt ist. Das gehört zu den Geheimnissen in den Bildern von Lautrec; bestimmte Gegenstände, die dargestellt sind, rufen andern Gegenständen, die man nicht sieht, und die Art, wie sie gestellt sind, scheint auch die Art zu bestimmen, in der die anderen Gegenstände stehen.

Die Frau ist traulich in den Raum eingeschlossen. Wie werden Bürgerinnen gerade in solcher Eingeschlossenheit schön. Sie wirkt nicht eng; solchen Frauen genügt jedes Zimmer; und jede Wand des Raumes scheint von ihnen selbst aus freiem Willen gesetzt zu sein. Der Spiegel über dem Kopf gibt andere Wände des Raumes wieder; man erblickt in ihm Wände mit Spiegeln, ein Klavier mit Kerzen —, und das alles ist nur mit wenigen Strichen angedeutet. Sie machen von neuem das Licht wahr, das auf der Hand, im Haar und im Perlengehänge ruht,

* Ende 1893 (0,76×0,51).

und das auf diesen verschiedenen Dingen mit verschiedenem Glanze liegt. Das Licht, das der Spiegel wiedergibt (und das wirkt in diesem Bilde so stark), ist nicht mehr genau das gleiche Licht wie im Raum: die Veränderung ist mit dem Auge allerdings kaum zu erfassen; aber man wird bei der Betrachtung unmerklich daraufgeführt, und belegt sie nachher im Bilde bewußt: die paar Flecken sind nur um ein weniges kälter, das gespiegelte Rot ist nur um ein weniges anders, und man weiß, auch wenn man das ganze Bild bis auf die Farbe in der Spiegelfassung abdeckt, daß es gespiegelte Gegenstände und daß es gespiegelte Farben sind: die Luft scheint von ihnen weggenommen zu sein.

Ein unauffälliger Schmuck von künstlichen Blumen liegt auf dem aschblonden Haar der Frau. Es ist ein dunkelviolettes Blumenkabott; es ragt nur leicht in die Spiegelfläche hinein: es gibt Frauen, an denen man solchen Kopfschmuck nicht sehen könnte, ohne lächeln zu müssen; diese Frau trägt ihn so unauffällig wie ihre Würde; und was sonst sehr künstlich erschiene, das fängt vor der Spiegelfläche zu leben an und hat ein seltsam farbiges Blühen. Der Blumenschmuck ist grün und mit hellen Veilchentönen durchsetzt; das alles wird zum entzückenden Stilleben. Wie geht man den Feinheiten nach, die geistvoll in dieses Bild verwoben sind. Man macht sich auf feinste Dinge gefaßt und wird immer wieder überrascht, weil das, was man sieht, weit übertrifft, was man zu finden geglaubt hat. Noch etwas verstärkt den Eindruck: unmittelbar unter dem Kabott ist das gelockte aschblonde Haar ein wenig mit trockenem Strohgelb gepinselt. Das scheint Zufall zu sein; später spürt man dann die Bedeutung heraus: das trockene Gelb kommt in dieser harten Tönung im ganzen Bild sonst nirgend mehr vor; so bleibt es im Bilde beinahe nur Malstoff und damit bildfremd. In einer solchen Meisterleistung kann ein derartiger Zug kein Versagen bedeuten; das trockene Gelb schafft dem Künstler die Möglichkeit, das Gesicht, das mit gelblichen, weißen und rosa Tönen gepinselt ist, lebendig und von Blut durchpulst erscheinen zu lassen: so unterstützt es nochmals die Wirkung, die schon durch das Perlengehänge und durch den belichteten Handschuh erreicht worden ist —: und diese drei Stellen gliedern das Bild, sie wirken ein wenig künstlich und lassen das andere lebendiger, wärmer und traulicher aufblühen.

Der Raum, der in diesem Bild um die Gestalt gelagert ist, erscheint sehr klar, sehr genau geschichtet, man sieht in ihm nur die wenigen Zufälligkeiten, die eine

Frau von Gortzikoff. Öl. 1893

ganz saubere Wohnung doch traulich zu machen vermögen. Wenn man genau hinsieht, bemerkt man mit Überraschung, wie wenig eigentlich da ist, was dazu benützt werden kann, den Raum zu gestalten; man kann einen Raum unmöglich zurückhaltender bauen, als dieser Künstler es tut. Das Sofakissen ist ein bißchen aus der bildparallelen Richtung verschoben. Auch wenn man diese Verschiebung bemerkt, vermag man es kaum zu fassen, daß sie auf die Bildwirkung einen so starken Einfluß ausüben kann. Und doch ist es so. Das Rot der Sofapolsterung ist anders als das Rot der Wand; dieser Unterschied könnte bei einem anderen Künstler als Lautrec als das Ergebnis eines Zufalls angesehen werden. Das Rot der Lehne wiederum ist dem Rot der Wand ähnlich gestimmt; es ist nur um so viel von ihm verschieden, als ein geringer Unterschied in der Entfernung vom Auge zwei gleiche Farben in ihrer Stärke zu stufen vermag. Man erschrickt, wenn man diese Dinge bemerkt, über die Gestuftheit und über die Verfeinerung dieser Schöpfung.

Lautrec hat mit dem Bild dieser Frau zugleich auch das Bild eines Teiles des Pariser Bürgertums gemalt: jene Schicht, in der die feinste Überlieferung eines Volkes weiterlebt. Er hat in seinem Leben dem Bürgertum fern gestanden. Dies Bild aber wird Beweis, daß er es trotz aller äußeren Fremdheit in seiner Innerlichkeit erfaßt hat. Das Bild ist das hohe Lied der vornehmen Bürgerin, in ihm erweist sich das Werk von Lautrec umfassend. Man sieht diese Frau am Sonntag in vornehmen Pariser Restaurants mit Gatte und Sohn. Man weiß, daß diese Frau mit dem Mann ganz liebende Frau ist, und daß darin nur soviel Muttertum mitschwingt, daß die Beziehung verfeinert und geadelt wird, und man weiß auch, daß sie mit dem Sohne ganz liebende Mutter ist und dabei nur soviel Weib, damit der Sohn sie jung sieht, damit in seinem Vertrauen so etwas wie bräutliche Freude mitschwingen kann. Man sucht nach verwandten Schöpfungen gleich starker Art und kommt dabei zum Bertinbild von Ingres im Louvre. Man möchte in jenem Saal des neunzehnten Jahrhunderts die beiden Bildnisse nebeneinander sehen; in diesen beiden Bildern scheint die Beziehung des einzelnen Menschen zu einer bestimmten Klasse in gleich vollkommener Art gelöst, und doch hat das einemal der Bürger den Bürger gemalt, das anderemal der Adelige die Bürgersfrau. Soviel männliche Härten im Bildnis von Ingres sind, soviel Weichheit findet man im Bildnis von Lautrec; aber wenn jene Härten von Ingres das Bildnis einzuengen scheinen, so

weiten die Weichheiten dieses Bildes die Erscheinung der Frau. Doch bestimmen und tönen sie das Bildnis der Frau eindringlicher, als die Härten das Bild des Mannes zu bestimmen vermögen.

Es gibt Bilder, bei deren Betrachtung man Lautrec selbst beim Malen zu sehen glaubt: man sieht den verkrüppelten Menschen, der sich mit Leidenschaft in der Gestaltung erlöst; und es können dann schöne Frauen sein, die er darstellt. Aber seinem Strich, der die Schönheit herbeizaubert, sieht man zugleich an, wie der Künstler selbst an seiner Häßlichkeit leidet. Hier kommt diese Vorstellung gar nicht auf. Das Bild ist von dieser Frau aus bedingt, die zart ist und vom Leid weiß, wie jede Frau, die wirklich Frau ist, vom Leid weiß. Nicht weil sie das Leid erlebt hat, sondern weil sie fähig ist, es mitzuempfinden, die für das reife Alter geboren zu sein scheint, weil jedes Gefühl einer solchen Frau in diesem Alter zu reifen Früchten führt.

Programm für Die Aussätzige. Lithographie. 1896

Hier schweigt der Künstler hinter seiner Schöpfung.

Jahne und Antoine im Gefährlichen Alter.
Lithographie. 1895

FÜNFZEHNTES KAPITEL

Ein flüchtiger Betrachter schon ist versucht, Degas und Lautrec miteinander zu vergleichen. Wo er Degasbildern begegnet, da trifft er im allgemeinen auch Bilder von Lautrec. Er wird zum Vergleich gezwungen, wenn er die Stellung kennt, die Degas Lautrec gegenüber eingenommen hat: man erfährt sie aus einem Gespräch des Meisters mit Suzanne Valadon.

Degas hat einmal Suzanne Valadon gefragt: „Was denken Sie von Lautrec?“ Man hat in der Umgebung von Degas genau gewußt, was man auf eine solche Frage zu antworten hat. Sie: „Ich finde, er hat ein wenig Ihre Kleider an“. Darauf sagt Degas, und es ist eine Antwort, die er lang überlegt hat: „Ja, auf seine Gestalt zugeschnitten“.

Elsa, die schöne Wienerin. Lithographie. 1897

Man kann den Satz milde auffassen, wenn man will; er ist aber grimmig gemeint, und er erhält Gewicht, wenn man daran denkt, daß Lautrec ein Krüppel ist. Immerhin: es ist seine Meinung, und man darf die Meinung eines Künstlers über einen andern Künstler nicht immer allzu ernst nehmen. Man findet massenhaft Beispiele von Mißverständnissen solcher Art in der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Einige Beispiele: In der Avenue de Clichy hat von 1870 bis ungefähr 1889 das Café Guerbois bestanden; hier verkehren Maler, Dichter, Kunstkritiker. Coquiot zählt sie auf: Manet, Renoir, Monet, Lhermitte, Sisley, Desboutins, Fantin-Latour, Guillaume Régamey, Legros, Cazin, Camille Pissarro, Zacharie Astruc, Whistler, Stevens, Zola — und Vollard nennt daneben noch Guillemet und Cladel. Scheinbar ist es ein friedliches Café, aber Künstler reden hier über Künstler. Cézanne erscheint von Zeit zu Zeit, Degas kommt mit ihm rasch in Streit; er äußert sich spöttisch über Monet und Renoir, er regt sich über Zola auf, er giftelt mit Whistler herum. Doch ist er keine Ausnahme; unter den anderen ist ein ständiges hin und her von Meinungen, das später sich noch ausgesprochener zeigt. Cézanne mag Whistler nicht; die gleiche Abneigung hat er gegen Fantin-Latour. Die beiden geben es ihm zurück. Whistler sieht bei Vollard das Bild La sœur de Cézanne und sagt: „Si un enfant de dix ans avait dessiné cela sur son ardoise, sa mère, si elle est une bonne mère, l'aurait fouetté.“* Vollard kommt zu Fantin-Latour, wo er einen Konservator des Louvre treffen will, um bei ihm die Erlaubnis auszubitten, einige Cézannebilder in den Louvre mitnehmen zu dürfen, da er den Wunsch hat, sie mit Bildern von Chardin und Rembrandt zu vergleichen. Fantin-Latour hört das und bricht in die Worte aus: „Ne jouez pas chez moi avec le Louvre“.** Degas sagt zu Whistler: „Wenn Sie kein Genie wären, Whistler, wären Sie der lächerlichste Mensch in Paris“.*** Manet sagt über Berthe Morisot: „Ohne mich hätte meine Schwägerin nicht existiert; sie hat nur meine Kunst auf dem Fächer spazieren getragen“.† Guillemet führt Cézanne in dieses Café; Cézanne sagt über die Leute, die er dort findet: „Tous ces gens-là sont des salauds! Ils sont aussi bien mis que des notaires“.††

* Vollard: Cézanne, Seite 105.

** Vollard: Cézanne, Seite 105.

*** George Moore: Erinnerungen an die Impressionisten, Seite 39, Verlag Bruno Cassirer.

† George Moore: Erinnerungen an die Impressionisten, Seite 46.

†† Vollard: Cézanne, Seite 36.

Beim Auskleiden. Lithographie. 1893

Als Manet Cézanne einmal fragt, was er für den Salon vorbereite, sagt Cézanne: „Un pot de merde“.* Als Cézanne 1863 zu Manet kommt (er wird durch Guillemet mit Zola zugleich dort eingeführt), sagt er über Manet: „Il crache le ton. Oui, mais il manque d'harmonie, et aussi de tempérament“.** Die Meinung

* Vollard: Cézanne, Seite 37.

** Vollard: Cézanne, Seite 29.

von Cézanne über Corot, die er zu Guillemet äußert: „Ton Corot, tu ne trouves pas qu'il manque de temmpérammennte?".* Cézanne sagt einmal über Monet: „Monet, ce n'est qu'un œil; mais bon Dieu, quel œil!".** Oder die Meinung eines großen Schriftstellers über Cézanne: Huysmans sagt in seinem Buch Certains: „Un artiste aux rétines malades, qui, dans la perception exaspérée de sa vue, découvrit les prodromes d'un nouvel art".*** Daumier besucht eine Manet-Ausstellung und sagt: „Je n'aime pas absolument la peinture de Manet, mais j'y trouve cette qualité énorme: ça nous ramène à Lancelot."† — Courbet sagt einmal über Manet —, und sein Ausspruch ist dem von Daumier sehr verwandt: „Je ne suis pas de l'Institut, mais la peinture, ça n'est pas des cartes à jouer."†† — Manet sagt über den Après-midi à Naples von Cézanne zu Guillemet: „Comment peux-tu aimer la peinture sale!"††† — Das alles nur nebenbei. Stellt man diese Maler Lautrec gegenüber, so sieht man seine menschliche Überlegenheit. Man kennt von ihm keinen einzigen Auspruch solcher Art; hingegen weiß man viel von seiner Anerkennung für andere Künstler.

Degas' Meinung über Lautrec steht nicht allein; sie ist die Meinung vieler anderer. Man sieht auch in unseren Tagen in Lautrec einen Schüler von Degas. Der Künstler hat Lautrec zuerst ermuntert, nachher hat er in ihm erbittert einen Nachahmer gesehen. Der Schüler ist ihm recht gewesen, der Meister wird ihm unbequem. Lautrec hat unter dieser Mißachtung Zeit seines Lebens gelitten; am Urteil der bedeutenden Künstler ist ihm sehr viel gelegen. Auch ein anderer Meister Lautrecs hat die gleiche Meinung über ihn gehabt: Forain. Lautrec hat in Degas bewundert, was in ihm zu bewundern ist; auch in der Kunst von Forain hat er vieles begeistert anerkannt.

Es ist nicht denkbar, daß Degas den großen Unterschied zwischen sich und Lautrec nicht gesehen hat; denn dafür ist dieser Kenner der Menschen und des Lebens zu klug. Man kann sich kaum zwei Künstler vorstellen, deren Gestaltung der gleichen Stoffwelt so weit auseinandergeht wie Degas und Lautrec. So liegt

---

* Vollard: Cézanne, Seite 30.
** Vollard: Cézanne, Seite 118.
*** Huysmans: Certains.
† Vollard: Renoir, Seite 46.
†† Vollard: Renoir, Seite 47.
††† Vollard: Cézanne, Seite 43.

der Grund der Mißachtung von Degas tiefer: er hat ahnen müssen, daß Lautrec in bestimmten Dingen weit über ihn hinausführt, daß er nur vorbereitet, wo der andere zu erfüllen berufen ist. Man hat in Degas lange Zeit den großen Neuerer gesehen, man hat ihn aus diesem Grunde hoch gestellt, und man behauptet viel-

Das Straßenmädchen (Casque d'Or). Öl. 1891

fach noch heute, er habe durch die Wahl seiner Stoffe in der Malerei eine Revolution herbeigeführt. Ich glaube nicht, daß man Revolutionen so leicht herbeiführen kann; Stoffwahl allein kann durch gedankliche Überlegung bestimmt sein, und bloß gedankliche Überlegungen vermögen nicht, große Umwälzungen auf irgendeinem künstlerischen Gebiet zu schaffen, die wachsen aus tieferen Gründen, und der Gedanke kommt spät erst und ist oft die Alterserscheinung einer Bewegung.

Mittel und Stoff sind geheimnisvoll miteinander verbunden. Die wirklichen Umwälzungen in der Malerei sprechen sich — wie die Veränderungen in den anderen Künsten — in einer Wandlung der Mittel aus; die Wandlung der Mittel aber hat ihren Grund in den Veränderungen der geistigen Möglichkeiten für die Erfassung der Gesamtheit des Lebens, und diese Wandlung bedingt dann auch die Veränderung im Mittel, das heißt in dem, was vor jedem bestimmten Stoff als Anlage zur Gestaltung da ist.

Die menschlichen Beziehungen von Degas und Lautrec will ich nur streifen: sie haben in verwandten Kreisen verkehrt, Degas als ständiger Gast, Lautrec hin und wieder. Eine wichtige Bekanntschaft hat Lautrec durch Degas gemacht: Degas hat ihn in die Musikerfamilie Dihau eingeführt. Désiré Dihau ist Fagottist im Orchester der großen Oper, seine Schwester gibt Klavier- und Gesangsunterricht; er und seine Schwester sind mit Degas häufig zusammen. Die Schwester lebt heute noch, sie lebt mit bescheidenen Mitteln, um eine Reihe von Meisterschöpfungen um sich behalten zu dürfen. Degas hat Désiré Dihau in seiner Jugend kennen gelernt; er hat nach ihm ein paar bedeutende Bilder gemalt: das Ballet de Robert-le-Diable.* Die Tänzerinnen im Hintergrunde treten zurück, die Hauptsache sind im Vordergrund die Köpfe der Zuschauer, die man von hinten sieht, und von ihnen allen hebt sich Désiré Dihau ab, der auf seinem Fagott spielt. Ein anderes Bild: Musiciens à l'orchestre. Man sieht im Vordergrund die Köpfe dreier Musiker; der eine von diesen ist Dihau, im Hintergrund sind Tänzerinnen eines Balletts. Das dritte Bild: Ensemble de musiciens à l'orchestre. Die Hauptgestalt in der Mitte ist Désiré Dihau. Dann malt Degas zu gleicher Zeit noch ein kleines Bildnis des Fräulein Dihau. Es muß noch heute im Besitze der Dame sein.

Zu der Zeit nun, da Lautrec durch Degas in die Familie eingeführt wird, beginnt Dihau für das Kabarett Chat Noir seine Melodien zu schreiben. In diesem Kabarett ist auch Lautrec häufiger Gast. Die Musikstücke Dihaus haben Erfolg. Lautrec zeichnet zu etwa zwanzig Kompositionen des Musikers Titelblätter. Diese Ausgaben erscheinen bei den verschiedensten Verlegern. So etwas hat Degas selten getan; es mag ihm ein spöttisches Lächeln und irgendeine witzige Bemerkung entlockt haben. Im gleichen Hause wohnt der Drucker Ancourt, bei dem Lautrec ohne Vorzeichnung seine Lithographien auf den Stein zeichnet.

* Im Victoria und Albert Museum in London, Sammlung Jonides.

Die Modistin Renée Vert. Lithographie. 1893

Man zieht vor dem Schriftdruck und ohne Noten die Lithographien in einer beschränkten Anzahl ab. Die Blätter werden vom Künstler unterschrieben und kommen zu höherem Preis in den Handel. Sie gehören heute zu den seltenen Blättern.

Auch Lautrec hat Dihau und seine Schwester verschiedene Male gezeichnet und gemalt, in den Jahren 1890 und 1891. So kann man das, was die beiden Künstler trennt, deutlich sehen, wenn man die Gestaltungen miteinander vergleicht. Auf einem frühen Kopfstück einer Komposition zeigt Lautrec Dihau mit dem Fagott; auf einem Bilde malt er ihn im Garten des Père Forest. Der Musiker sitzt in Frack und Zylinder auf einem gewöhnlichen Stuhl in der Wiese und liest die Zeitung; man sieht ihn halbwegs vom Rücken, im Hintergrunde rechts ist das Haus sichtbar. Auf einem anderen Brustbild ist er von vorn dargestellt. Dann malt Lautrec ein Bildnis des Bruders Henri Dihau, wiederum im gleichen Garten, doch etwas näher am Haus; er malt die ganze Gestalt von der Seite gesehen. Henri Dihau steht in dunklem Überrock, mit entblößtem Haupt (er hält

den Zylinder würdevoll in der rechten Hand) in einem Gartenweg und stützt seine linke Hand steif auf den Stock. Etwas früher zeigt er Fräulein Dihau am Klavier; man sieht sie von der Seite, die schlanken Finger greifen in die Tasten, auf dem Klavier sind Stöße von Noten geschichtet, die Wände sind mit Bildern behangen, man fühlt, das Zimmer ist eng, ein großer Notenständer ist hinter Fräulein Dihau aufgestellt. Weil ihre Persönlichkeit den Künstler sehr beschäftigt, zeigt er sie noch einmal mit einer Freundin zusammen, wiederum am Klavier. Zu jener Zeit hat Degas noch ausgestellt. Vor allem bei Portier und Durand-Ruel; bei Portier verkehrt nun Lautrec, und bei Durand-Ruel verkauft er seine Bilder. Sehr wenige allerdings. Er kauft bei Portier japanische Holzschnitte, die dieser damals in großer Zahl besitzt. Portier setzt sich als Erster für Degas ein, aber Degas kommt mit ihm rasch in Streit, weil Portier für Bilder von Renoir mehr bezahlt als für Bilder von Degas, was von seinem Standpunkt aus durchaus richtig ist, da er die Bilder von Renoir besser verkaufen kann. Die drei Geschwister bewundern Degas; wenn Monsieur Degas etwas gesagt hat, gilt es; in diese Bewunderung mischt sich viel Furcht.

Henri Dihau. Öl. 1891

Hin und wieder sagt Lautrec plötzlich zu seinen Bekannten und Freunden: „On va voir Dihau.“* Sie gehen an die Rue Frochot, und Lautrec klettert allen voran in die kleine Wohnung im dritten Stockwerk hinauf. In dunklen Zimmern hängen hier die Bilder von Degas, und Lautrec bewundert sie. Er führt die Freunde schüchtern und etwas ängstlich vor seine eigenen Bilder, dann schaut er zu ihnen auf, und durch die Gläser des Kneifers fragt sein Blick, ob seine Bilder wohl neben denen des Meisters standhalten können.

* Joyant: Lautrec, Seite 130.

Degas und Lautrec verkehren nicht nur gemeinsam bei den Geschwistern Dihau, ihre Kreise schneiden sich auch sonst noch. Sie sind oft bei Manzi. Dort trifft Degas Carrière, den er verachtet; Lautrec begegnet seinem Freund Joyant, der mit Manzi zusammen in der Firma Goupil ist. Bei Mary Cassat sieht Degas Clemenceau und Stéphane Mallarmé; der ist seinerseits mit Manet bekannt, Degas wiederum kennt Carabin, dem er Statuetten abkauft, was ein Beweis einer seltenen Schätzung ist, und Carabin ist mit Lautrec befreundet. Clemenceau ist mit Gustav Geffroy freundschaftlich verbunden, der von ihm so begeistert ist, daß er immer von ihm spricht und später Lautrec veranlaßt, ein Buch Clemenceaus: Au pied du Sinai mit Lithographien zu illustrieren. — Die Zuneigung Geffroys zu Clemenceau verdirbt diesem Schriftsteller eine andere Neigung, die für ihn bedeutsam gewesen ist. Wie Cézanne das Bild Geffroys malt, wird er von der Begeisterung seines Modells für den Politiker so angewidert, daß er eines Tages überhaupt nicht mehr zum Malen erscheint und Staffelei, Pinsel, Malschachtel einfach bei ihm abholen läßt.

Als Lautrec so um das zwanzigste Jahr herum (es muß um diese Zeit herum sein, obwohl ich Genaues darüber nicht habe erfahren können) Degas begegnet, geht dieser schon seinem fünfzigsten Jahr entgegen; als Lautrec stirbt, überlebt er ihn noch um beinahe sechzehn Jahre. Und doch wirkt er auch in den Bildern, die er nach dem Tode seines vermeintlichen Schülers malt (in seinen letzten Schöpfungen noch) wie ein Vorgänger von Lautrec.

Man betrachte ihre Entwicklung. Schon in dieser wird der Unterschied klar. Degas arbeitet in seiner Jugend neben dem Maler Delaunay in der Werkstatt des Malers Louis Lamothe; er arbeitet eifrig und ohne sich mit dem Meister zu überwerfen. Er nimmt als richtiger Schüler jede Vorschrift als ein Gesetz an. Er ist auf seine Geburt stolz (er ist der Sohn eines Bankiers) und äußert, wie Vollard sagt, seine Verachtung gegenüber Renoir und Cézanne, weil sie aus einer gesellschaftlich tieferen Schicht stammen, weil sie Söhne von Arbeitern, von Hutmachern sind. Wie sorgfältig hat er immer seine Bekanntschaften ausgesucht. Lautrec kennt eine solche Verachtung andern Kreisen gegenüber nicht. Man denke nur an die Gesellschaft, die Lautrec um sich gesammelt hat. Degas ist sein Leben lang bemüht, den guten Bürgerton in seiner Sprache zu bewahren. Es ist die Haltung, die ihr Gesetz durch die Überlegung erhält. Lautrec ist

Die Blumenverkäuferin. Öl auf Karton. 1894

freier, aber ohne freier sein zu wollen. Er durchsetzt seine Sprache mit der malerischen Ausdrucksweise von Montmartre, und sie wirkt immer klar, auch wenn sie frei ist, doch in keinem Augenblick frech. Und nebenbei: man schaue auch darauf, mit was für Leuten Degas sich verbindet, als er in Italien ist, mit Bonnat, Gustave Moreau, Dubois, Chapu, und er verkehrt mit diesen Leuten mit viel Vergnügen. Er hat das Wort von Ingres wirklich befolgt: „Il faut apprendre d'après les maîtres et n'aborder la nature qu'après." Lautrec hat das Wort umgekehrt. Nur so hat es für seine Natur Bedeutung haben können.

Beide lieben Paris, sie verlassen die Stadt nur gezwungen, nur auf ganz kurze Zeit, sozusagen aus Gesundheitsrücksichten. Und sobald sie Paris hinter sich haben, fühlen sie auch schon das starke Heimweh nach der Steinwüste. Beide sind witzige Menschen, aber das ist unter Künstlern nicht selten, auch Daumier und Manet sind witzig gewesen; sie besitzen den Pariser Esprit, der so schwer zu fassen ist, der mit jedem Jahr die Form seines Ausdruckes wechselt, der seine Nahrung in allen Schichten der Stadt und in jedem Ereignis zu finden vermag, der Tag für Tag auf den Straßen, in den Kabaretten, in den Cafés, auf den großen und kleinen Bühnen und in den Stuben der Schriftsteller sich formt, der sich wandelt, wie das Leben sich wandelt, unvermutet manchmal, aber doch immer so, daß der rückschauende Blick in der Verkettung ein Wachstum zu erraten vermag und der sich schillernd zwischen geistreich und geistvoll bewegt.

Der Witz Lautrecs hat, wenn man ihn mit dem Witz von Degas vergleicht, südfranzösischen Einschlag, er ist lustig, treffend, malerisch, aber im Grund ist er gutmütig; er ist im Augenblick entstanden und ist für den Augenblick auch bestimmt. Er ist wie ein Gelegenheitsgedicht — aber eines im höheren Sinn —, es klingt und singt in dem, was Lautrec sagt. Im Witz von Degas aber blitzt es. Der Witz von Degas ist vorbereitet. Dazu gesellt sich noch etwas: sein Witz enthält immer Absicht, er will treffen und auch verletzen, man fühlt oft, daß Degas witzig sein will. Bei Lautrec merkt man solche Dinge nie; sein Witz will nur eine Sachlage klären, er entsteht durch die Berührung einer bestimmten menschlichen Besonderheit mit der übrigen Welt, er ist Mittel sich auszudrücken, weil eben im Augenblick der Stift nicht zur Hand ist oder weil er mit dem Stift nicht alles sagen kann. Lautrec verletzt in seinem Witz selten — nie ist seine Absicht, es zu tun. Duret sagt einmal von Degas: „Mauvais caractère.“ Wenn der gute und milde Duret das äußert, bedeutet das viel. Ich weiß, daß er, obwohl er es in seinem Buch über Lautrec nicht gesagt hat, gegen das Leben von Lautrec Widerstände empfunden hat; doch hat er sich nie in dieser Art über Lautrec aussprechen können.

Ich sage nicht, daß diese Dinge die Kunst dieser Menschen bestimmen, aber sie leben doch ein wenig in ihrem Werk. Das Werk eines Künstlers wird von allen Kräften des menschlichen Lebens genährt, wenn sie auch im Werk selbst nicht immer sichtbar sind; denn was ein Werk von innen her tönt, gibt ihm

gerade seine besondere Luft, das Flimmern, das ein Wort nicht zu fassen vermag, und das auch in jenen Schöpfungen da ist, die eine allzu arme Sprache kühl nennen muß: in den vollkommensten Bildern von Ingres.

Der Strumpf. Öl. 1894

Man kann im Werk von Degas und Lautrec gemeinsame Züge aufweisen. Sie haben der Wirkung des Lichtes auf die Erscheinung wenig Beachtung geschenkt. Sie haben beide die Welt der Illusionen dargestellt. Sie haben sie mit verschiedenen Augen sehen müssen. Es bricht in ihrer Gestaltung soweit auseinander als es nur möglich ist: die Darstellung führt Degas zur Abstraktion, sie führt Lautrec zur Vision. Den einen führt die Gestaltung zur Kälte, den andern führt sie zur Glut. Sie beide beginnen mit der Darstellung von Pferden und Rennen die Schilderung des gegenwärtigen Lebens. Degas kommt dabei von der Gliederung zu der einzelnen Form, Lautrec gelangt von der innerlich erfaßten Form zur Gliederung. Degas hat immer Maß; es ist in seltenen Fällen von antiker Klarheit, meistens aber ist es Gemessenheit (man fühlt die sichere Haltung eines Menschen mit wenig Blut) und nicht das innerlich erlebte Maß, das Delacroix zum Beispiel auch in der leidenschaftlichsten Gliederung noch hat: das Maß, das große Gegenkräfte vor aller sichtbaren Lagerung in sich

tragen und das auch in den Schöpfungen von Lautrec ist. Degas und Lautrec formen die gleiche Stoffwelt, aber sie gelangen auf verschiedenen Wegen zu ihr; bei Lautrec erwächst sie aus dem Erlebnis, bei Degas ergibt sie sich aus kluger Erwägung. Degas erreicht in den schönsten Bildern die Impassibilité, die Flaubert vorgeschwebt hat; in einigen Bildern empfindet man sein Werk als groß, weil man die Größe der Anstrengung noch herausmerkt. In den Bildern von Lautrec sucht man ohne Erfolg nach dieser Impassibilité; man findet in ihnen die große Ruhe jeder bedeutenden Schöpfung. Und das ist weit mehr.

Sie beide lieben die künstliche Beleuchtung, welche die vie factice in ihrer Künstlichkeit noch steigert. Degas liebt sie, weil alle seine Kräfte der Beobachtung dabei spielen können. Lautrec liebt das künstliche Licht, weil es seinem Erlebnis entgegenkommt, weil in seiner Kunst heimliche Romantik lebt, weil es alles Leben zu einem eigenen Blühen bringt. Das Spiel der Lichter und Schatten wird ausgeprägter, und je nachdem das Licht fällt, wird eine bestimmte Bewegung, die an sich schon wesentlich ist, in ihrem Wert und in dieser Bedeutung gesteigert. Degas benützt dieses Licht, um ein Gleichgewicht, das ihm vorschwebt, im Bilde noch deutlicher zu machen.

So vermag Degas das Leben im letzten nie zu gestalten, weil das Gesetz seiner Darstellung nicht aus dem Erlebnis herausbricht.

Den Aussprüchen von Degas haftet etwas Gekünsteltes an; auch an seinen Bildern haftet fast immer zu sehr gewollte Form. Er müßte weniger äußerlich denken, um mehr geben zu können; man fühlt zu sehr den Bau, der in dünner Luft steht. Wer bloß beobachtet und bloß überlegt, beobachtet und überlegt nicht einmal gut, und wenn er auch diese Fähigkeiten bis zu letzter Schärfe zu entwickeln vermag.

Der Unterschied zwischen Degas und Lautrec ist vor allem ein Unterschied ihrer Wesensart. So grenzt man ihre Werke, wenn man sie vergleicht, gegeneinander ab. Sie stehen vielfach zueinander polar: der eine gibt den Schein, wenn er gesetzlich geordnet ist, der andre gibt das Wesen. Bei Degas können die bedeutenden Eigenschaften der Bilder nicht nur gesehen und empfunden, sondern in ihrer Gesamtheit zugleich vollständig abgelesen werden. In seltenen Schöpfungen wird der Eindruck groß; dann ist eine formale Klarheit darin, die in ihrer Ausgewogenheit an Bilder der Renaissance erinnert.

Luce Myrès. Lithographie. 1895

Bei Lautrec lassen sich die wesentlichen Eigenschaften nicht durch formale Bestimmung festhalten, obwohl sie sich auch formal auswirken. Das Bedeutende liegt bei ihm in der lebendigen Spannung der einzelnen Teile, der einzelnen Linie, während es bei Degas im Verhältnis der Flächen und Linien zueinander liegt. Sicher hat Lautrec von Degas gelernt. In ein paar frühen Zeichnungen und in einigen Bildern findet man einen Einfluß, den man mit dem Namen Degas belegen kann. Vor allem hat ihn Degas zu Ingres geführt. Das ist bleibend. Doch wäre Lautrec auch ohne Degas zu Ingres gekommen. Jedenfalls hat er die Linie von Ingres in einem andern und lebendigeren Sinn übernommen als Degas. Er hat sie weitergeführt. Degas hat sie nur ein wenig verändert. Er hat mit ihr geistreich gespielt.

Man hat Lautrec vorgeworfen, er stelle die Häßlichkeit des Lebens dar. Ein wahrer Künstler wird mit einem solchen Vorwurf nicht getroffen, aber er richtet den, der ihn macht. Man hat Degas den Vorwurf seltener gemacht. Und doch sind gerade die Menschen, die Degas darstellt, in einer Art häßlich, die Vorwurf sein kann: sie haben die Häßlichkeit, die dem Unvermögen letzter Gestaltung entspringt, die Häßlichkeit als Ergebnis ungelöster Formen, unschöner Winkel, zufälliger und heftiger Begegnungen von Flächen und Linien.

Degas hat Tänzerinnen dargestellt: les rats, wie sie der Pariser nennt. Diese kleinen Tänzerinnen der großen Ballette, die gegen geringen Entgelt Abend für Abend in den Balletten auftreten. Er hat sie bei den Proben in den Übungssälen beobachtet; trotzdem hat er sie mit den Augen vom Zuschauerraum aus wiedergegeben. Darüber vermag auch die scheinbare Augenblicklichkeit der beobachteten Stellung nicht hinwegzutäuschen. Die Tänzerinnen sind für Degas nur Form. Freilich, jeder Künstler glaubt nur die Form zu sehen; sobald er absichtlich mehr geben will, gibt er weniger. Aber wie ein Künstler die Form sieht, gibt den Ausschlag für seine Bedeutung. Degas sieht sie erst dann, wenn er ihr einen großen Teil des Gehaltes entzogen hat. Die Tänzerinnen sind bei ihm nur Bildflecke, Gliedergruppierungen, die von ordnenden Linien umrissen sind. Degas' Gestaltung greift nicht in das besondere Leben hinein — sie bleibt (und damit scheint sie in einigen Zügen dem Wesen dieser Mädchen selbst zu begegnen) im Grund namenlos. Es ist nicht die Namenlosigkeit einer bestimmten Erscheinung — die vermag Lautrec auch zu gestalten —, sondern die Namenlosigkeit der Gestaltung. Bei den Menschen von Lautrec ist die Namenlosigkeit ein Schicksal.

Englische Tänzerin. Miss Ida Heath. Lithographie. 1896

Bei Lautrec wechselt die Gestaltung: die Tänzerin ist Einzelwesen. Der Adlige ist hier gerechter als der Bürger, weil er dem demütigsten Einzelding einmalige Artung gibt. Man hat bei jedem Mädchen, das Lautrec zeichnet oder malt, das innere Wissen, das sich nie wegweisen läßt, daß er lange mit ihm gesprochen hat, daß er mit ihm in dem Augenblick spricht, da er es darstellt. Jede seiner Gestalten ist mit sich selbst vertraut, auch dann, wenn in den Gestalten wenig Bewußtheit ist. So sieht er in ihnen, was in ihnen sein muß: Müdigkeit, Unterernährung, stumpfe Scheu und aufbrechende List des Vorstadtgeschöpfes, sklavische Unterordnung im Kampf mit trotzigem Ausbruch, der frech werden will, plötzlich gelöste Bewegung, die aus dem Glied herauswachsen will, im Widerstreit mit einem zu schweren Leib, der dieser Bewegung nicht nachzukommen vermag. Er sieht, wie diese Mädchen sich selbst betrachten; er sieht die Schüchternheit, die ihnen zum Mittel wird, dem Mann ein wenig zu gefallen, er sieht Mütterlichkeit, die in der Umgebung nicht Raum finden kann, er sieht Güte, die über sich selbst erstaunt, und Haß, der die ganzen Gestalten auf eine Mitte hin sammelt, er sieht, wie sich die Mädchen mit den Augen der Männer betrachten wollen und wie sie trotz ungeheurer Anstrengungen selten so weit zu kommen vermögen, er sieht, wie sie Tieren gleich auf dem Boden kauern, wie ihre Brust keuchend auf und nieder jagt und wie Schweiß auf schmutzigen Stirnen steht und wie er mit Händen, die von den Planken staubig sind, abzuwischen versucht wird, wie sie nur noch Leib sind, der nach Stillung von Hunger und Durst begehrt, und wie sie wieder nur Leib sind, in dem das Geschlecht nach Befriedigung schreit.

Lautrec hat ein Tänzerinnenbild gemalt, das so schön ist, daß man immer wieder hinsehen muß, um sich zu überzeugen, daß diese Schönheit nicht nur Traumgebilde ist, sondern in Wirklichkeit in dem Bilde ist, das man vor Augen hat. Wenn man dieses Bild neben ein Tänzerinnenbild von Degas hält, wird der Unterschied zwischen den beiden Künstlern so klar, daß es überflüssig wird, darüber zu reden; man muß das Bild, wenn man es richtig werten will, mit Watteau vergleichen.*

* Danseuse ajustant son maillot ou Le premier maillot (0,58 × 0,43). Exposition Manzi, Joyant, 1914, no. 42. Vente Manzi, 14. März 1919, no. 95: 14000.— francs. Exposition de Cinquante ans de Peinture française, Musée des Arts Décoratifs, Louvre, Mai 1925. Vente Pierre Decourcelle, 12. Juni 1926, no. 76: 88000 frcs. Das Bild ist 1890 entstanden.

Ein Mädchen hat über schlanke Beine ein rosiges Trikot hinaufgezogen, und der billige Stoff scheint auf dem Leib blühende Haut oder sanfte Seide geworden zu sein. Die Tänzerin hat das Hemd zu einem schneeigen Bausch hinaufgestreift, der als flockiger Schaum ihren Schoß umgibt, hält es mit dem Kinn in einer leisen Anstrengung fest, und schaut, erstaunt ob so viel Wohllaut der eigenen Glieder, mit verhaltenem Entzücken an ihrem Körper nieder. Ein neugieriges Mädchen, das so jung ist, daß es dem eigenen Leib mit Befremdung wie einem verwunderlichen Ding gegenübersteht, das sich der Männer halb frech und halb schalkhaft erwehrt und das sich ihnen halb frech und halb schalkhaft auch gibt. Wie aus einer befruchtenden Mitte strömt die Kraft von ihren Hüften aus, strömt rascher, wo sich die Glieder verengen, strömt leiser, wo sich die Glieder dann weiten, nährt den kühlen und zugleich sinnlichen Leib, steigt in die Brüste, scheint sich dort ein wenig zu stauen, und steigt von den Brüsten in das Gesicht. Der Umriß der Beine erzeugt aus sich heraus die schlanke und sehnige Form. Das ist der Strich von Ingres am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Das rosige Trikot hat unter den Kniescheiben feine Falten; es faßt in letzter Knappheit den vollendeten Bau der Glieder: die wechselnde Straffheit des Leibes und des Gewandes ist beinahe immer mit dem umreißenden Zug gefaßt, er führt von den eingezogenen Hüften in leiser Senkung und Schwellung bis zu den Knien, und dort, wo die Kurve von neuem sich weitet, wird wohl die Kurve entschieden und voll jugendlicher Sprungsicherheit, aber der Strich legt sich beinahe spielerisch überlegen hin. Das andere Bein ist mit dunklerem, dünnem Strich nachgezogen. Das Rosa des Trikots scheint nur Fläche zu sein, aber was für eine Fläche! Das Rosa ist nicht nur Farbe, sondern Grundton einer Farbenskala: es spielt ins Bläuliche, dort, wo die Formen in Schatten übergehen, es trägt weißseidigen Glanz, dort, wo die Stellen vom Lichte getroffen sind, das sich von links oben her auf die Gestalt legt, und am hellsten ist es am schmalen, straffen Leib und ist dort auch kaum merklich vom schimmernden Weiß der duftigen Wäsche überspielt, die ihr Blinken sogar an die Oberschenkel der Tänzerin verströmt . . .

Die Tänzerinnen von Degas sind immer auf eine bestimmte Bewegung vereinfacht, auf eine besondere Figur im Ballett. Man sehe sich daraufhin die Bilder in der Sammlung Isaac de Camondo im Louvre an; man zählt sie zu seinen besten: Le Foyer de la Danse à l'Opéra de la rue Le Peletier — oder die Répétition

d'un Ballet sur la Scène — oder die Classe de Danse — oder auch die Danseuse sur la Scène im Luxembourg: die Farben sind in diesen Bildern hin und wieder ausgezeichnet gegeneinandergesetzt, die Formen sind einigemale prächtig gegeneinandergebaut. Man sagt: Wie gut! man sagt sogar: Unübertrefflich! aber man sagt es im gleichen Ton der Bewunderung, in dem man sich äußert, wenn man im Zirkus über seinem Kopf die lebensgefährlichen Übungen eines Akrobaten verfolgt.

So sehr sich nun Degas in der Bildgliederung vom klassischen Vorbild entfernt, so sehr bleibt er in der Einzelgestaltung am klassischen Vorbild haften; so wenig sich Lautrec in der Bildgliederung vom klassischen Vorbild zu entfernen scheint, so sehr erscheint er in der Einzelgestaltung in jedem Zug neu. Degas hat überhaupt die gliedernde Aufteilung seiner Bilder weit über das hinausgeführt, was künstlerisch notwendig erscheint, was auch für seine eigenen Bilder notwendig ist: sie wird ihm zum Selbstzweck, den man sehr deutlich empfindet, vor dem manchmal alles andere verblaßt. Oft geht alles, was er vom Bild will, in der Auseinandersetzung mit der Fläche auf. Man folgt dieser Auseinandersetzung hin und wieder mit Spannung, man sieht eine schwierige Aufgabe, die in der Art, wie sie gestellt ist, den bedeutenden Meister verrät, und man sieht, wie die Aufgabe oft glänzend gelöst ist. Das ist die Art des Genusses bei Degas. Man hat ihn überschätzt, weil viele bei ihm haben lernen können: das ist noch kein Maßstab für seine künstlerische Bedeutung.

Von Lautrec können die Vielen nichts lernen; sein Besitz und die Bedeutung seines Werkes liegt nicht an der Oberfläche, sie liegt in der strengen Verantwortung dem Gehalt einer Erscheinung gegenüber, in der Grundeinstellung eines Künstlers zur Welt. Eine solche Einstellung läßt sich nicht lehren und kann auch nicht gelernt werden. Daneben kann manches von der sichtbaren Äußerung einer solchen Grundeinstellung von andern übernommen werden. Man muß genau hinsehen, um die handwerklichen Feinheiten seines Werkes zu finden, und auch dann lassen sie sich nicht so leicht in andern Besitz einschmelzen. Sie sind im Werk von Lautrec zu fein in das Ganze gestimmt: andere Künstler können die Feinheit der Abtönung in ihrem Werk nicht mehr erreichen: sie geben diese Feinheiten wie köstliche Steine in schlechter Fassung.

Ich halte die Zeichnungen von Degas und Lautrec zusammen. Ich habe Degas-

zeichnungen gesehen, die man heute so teuer verkauft wie ein Bild von Lautrec; man kommt vor diesen Zeichnungen zum gleichen Schluß. Bei Degas ist es oft so, daß der Gedanke einer vorgefaßten Stellung auf seine Verwirklichungsmög-

Blondes Bordellmädchen. Öl auf Karton. 1894

lichkeit hin auf dem Blatt abgesucht wird: der Plan der Gliederung ist schon da, bevor die einzelne Gestalt im Bilde gefunden ist; doch ist diese Gliederung zum Beispiel in einem anderen Sinn da als bei Delacroix oder Daumier. Bei diesen Künstlern ist die Gliederung in ihrem Entstehen unsicher und schwankend, weil

die inneren Kräfte die zu ihr hinführen, noch immer gegeneinander spielen; erst wenn dieses Kräftespiel seine Ruhe gefunden hat —, und es findet seine Ruhe dann, wenn sich die einzelnen Gestalten klar herausgebildet haben —, ist auch die Gliederung des Bildes gesichert. Bei Degas ist die Gliederung wie ein Schema. In dieses Schema hinein werden die einzelnen Gestalten gelegt. Das kann ein großer Vorteil sein; in den meisten Fällen ist es eine Gefahr. Hin und wieder sichert es Degas die Geschlossenheit eines Bildes, oft aber macht es, daß alle Gestalten gestellt erscheinen. Es geschieht auch, daß bestimmte Gestalten seiner Bilder restlos gelöst sind und andere rechnerisch gefunden wirken.

Ich kenne ein scharfes Wort von Coquiot über Degas. Es trifft Wesentliches, wenn es auch etwas zu scharf ist: du chic d'après nature*. Auch er hält ihn neben Lautrec: „Hélas! il y a un abîme entre Lautrec et Degas. Lautrec, c'est plus de mouvement, c'est la distinction, c'est la race! Degas, c'est trop souvent l'inertie, la tradition, la vulgarité".**

Degas wirkt als Erscheinung in seiner Verbissenheit neben Lautrec ein wenig komisch; er steht als Hypochonder neben dem wirklich leidenden Künstler. Er steht als geistreicher Mensch neben einem geistvollen Menschen. Seine Beobachtung ist aus der Aufmerksamkeit heraus bedingt; die Beobachtung von Lautrec wächst aus dem Erlebnis. Die Beobachtung von Degas sucht die Begegnung und findet sie mit einer vereinfachten Fläche; die Beobachtung von Lautrec ersteht aus der Begegnung: sie ist immer sinnvoll mit dem Erlebnisganzen verbunden. Lautrec lebt, wo der andere nur sieht; er gibt, wo der andere nimmt, er gestaltet, wo der andere rechnet und mißt.

Degas ist ein Meister, ohne ein großer Künstler zu sein; Lautrec ist ein großer Künstler, ohne immer ein Meister zu sein.

Lautrec hat das Bildnis seines Vetters Louis Pascal gemalt, mit dem er viel zusammengewesen ist. In der Todesstunde Lautrecs findet man Pascal an seinem Bett, und die letzten Scherze des sterbenden Künstlers gelten diesem Freund. Tapié hat mir erzählt, wie das Bildnis entstanden ist. Lautrec hat sich über seinen

---

* In seinem Buch über Degas.

** In seinem Buch über Degas. Vergleiche dazu auch, was Schefiler in einer kurzen Bemerkung bei Anlaß einer Lautrec-Ausstellung in der Galerie Matthiesen sagt: „Was in Degas noch geschlafen hat, ist in Lautrec zur Besinnung gekommen, was in Degas mühsam war, wurde in Lautrec spontan. Das Intellektuelle, das bei Degas tiefernst ist, wird bei Lautrec spöttisch heiter und bedient sich darüber der Karikatur."

feinerzogenen Vetter mit etwas Dandytum im Sinne von Baudelaire manchmal lustig gemacht, und einmal hat er — in der Gegenwart Tapiés — zu ihm gesagt: „Tiens, je ferai ton portrait, mais je t'en préviens: je ferai quelque chose de léché!"

Es ist das Bildnis eines Freundes, und man glaubt, es ihm anzusehen. Darüber hinaus ist es das Porträt eines eleganten Herrn seiner Zeit. Das Dreiviertelsbild eines stehenden Mannes in schwarzem Überzieher und mit schwarzem Zylinder. Das Gesicht schaut aus dem Bild heraus. Pascal hat die gelbbehandschuhte Hand in die Seitentasche des Mantels gesteckt und hat mit ihr in einer leichten und entschiedenen Bewegung den Mantel nach vorn geschoben; im Hintergrund sieht man die Werkstatt des Künstlers, die Türe und eine bläulich getünchte Wand.

Im Bildnis des Bertin gibt Ingres im Bild eines bekannten Herrn die Eigenart, das besondere Leben gerade dieses Menschen und darüber hinaus auch die Schicht, der er angehört. Das ist die Art der Gestaltung, die der französischen Kunst in hunderten von Schöpfungen von jeher gelungen ist, in Werken der Malerei und in Gestaltungen der Bildhauerei; man darf keine Namen nennen, um nicht allzuviele nennen zu müssen.

Das Bildnis Pascals ist in der Nachfolge von Ingres entstanden. Der Umriß der Gestalt, der sich mit Leichtigkeit nachziehen läßt, hat nicht mehr den Wohllaut der Linie des Meisters von Montauban. Die Gestalten von Ingres sind mit gesunder Stärke geladen, der eine leichte Schwerfälligkeit innewohnt. Der Umriß wirkt manchmal wie eine Klammer, die die Gestalten in den Bildraum hineinzwingt, hin und wieder ganz so wie ein Ornament, das unabhängig von dieser Gestalt bestehen könnte, in seltenen Fällen wie eine feine Bleifassung in Glasmalereien. Im scheinbar ruhigen Strich von Lautrec zuckt in jedem Augenblick Bewegung, die immer wieder im Umriß eingefangen wird, die bald darauf von neuem ausfedern will und die doch in keinem Augenblick zu ernst genommen werden darf.

Pascal ist mit einem streng geschnittenen Mantel bekleidet. Das Schwarz des Mantels wird durch Grün und Blau erzeugt. Es wird dadurch dunkler gemacht, daß die Umgebung hell gemalt ist; der Überzieher verbirgt eine prächtig gebaute Gestalt. Im Gesicht ist das frische, gesunde Rot, das man so oft bei blonden Männern findet; der Blick der blauen Augen ist der Blick frohmütiger Menschen, und wie der Umriß in seinem Steigen und Fallen trotz aller scheinbaren Ruhe

entschieden und drängend ist, so unauffällig entschieden ist auch die leichte Drehung des Kopfes, so unauffällig entschieden halten Arm und Hand den Stock, so unauffällig und doch bestimmt geht der Blick aus dem Bild.

Vor diesem Bild fällt mir ein, was Joyant einmal in heller Begeisterung zu Tapié gesagt haben muß: „Il faudrait écrire un livre entier sur Lautrec et le chapeau haut-de-forme".* Das ist natürlich übertrieben, doch gibt der Ausspruch eine richtige Beobachtung wieder. Der Chapeau à huit reflets taucht im Werk von Lautrec oft auf; man muß nur einmal seine Skizzen, Bilder und Lithographien daraufhin durchgehen. Der gleiche Hut wird von jedem Menschen anders getragen.

Ein anderes Bild. Man könnte es im Louvre neben die Bilder der Niederländer hängen oder neben die Zigeunerin von Frans Hals, woran die Schöpfung auch ein wenig gemahnt. Dabei denkt man auch an schönste Werke von Slevogt oder Corinth. Das Bild stellt ein Mädchen aus den niedersten Schichten dar und verlangt doch seiner Ausführung und seiner Farben wegen eine geradezu gewählte Umgebung. Spielende Reize wischen über den Frauenkopf hin wie Sonnenlicht am frühen Morgen durch bebendes Laub hindurch über sehr schöne Früchte in entzückenden Schalen. Man müht sich vergeblich, diese Reize auf einzelne Stellen festzulegen, sie wandeln über das Bild wie spiegelnde Flecken über die Oberfläche sprudelnder Quellen: haftet man irgendwo mit dem Auge, flieht die Farbe darunter weg, und in der Erinnerung bleibt nur ein neckisches funkelndes Spiel. Die Haut des Mädchens, das ein Schenkmädchen ist, hat einen samtig weichen Glanz und ist voll schimmernder Feuchtigkeit und durchbluteter Spannung, das Kleid flockt schneeig über die Brüste, die weich und doch fest geschwellt sind und an denen man Kinderfäuste zu sehen glaubt. Das Gesicht der Frau ist nicht schön, es ist grob gebaut, und man ist froh, daß ein grober Bau die lockenden und flüchtigen Farben stützt. Die leuchtende Haut umspannt die Frau wie die Hülse eine gesunde Frucht; im blonden Haar steckt ein rosiges Band. Es wirkt nicht flitterig, sondern nur farbig; und wie gefährlich ist es doch sonst, wenn Rosa in blonder Umgebung steht. Etwas bäurisch Gefestigtes geht von der Gestalt aus; die Frau ist Bäuerin und hat die Haut einer Dame. Jede Farbe in diesem Bild rührt, wenn man sie allein nimmt, hart an das Süße, und an ganz wenigen Stellen ist dieser Eindruck so stark, daß man glaubt, von der Fläche eine dünne Schicht farbigen Zuckers

* Er hat dann in seinem zweiten Lautrec-Band wenigstens ein kleines Kapitel darüber geschrieben.

wegstreichen zu können. Hin und wieder scheint die Farbe auch von der Palette Renoirs weggepinselt worden zu sein. Man sagt sich: es ist unmöglich, mit diesen Tönen etwas anderes zu malen als Zierlichkeiten und Zierlichkeiten mit wenig Gehalt und mit ganz wenig Stärke; aber der Eindruck des Süßen kommt in der Gesamtheit des Bildes gar nicht auf. Denn die Gestalt ist stark gebaut und ist stark gesehen. Überall, wo die Haut sichtbar ist, sind die Pinselzüge verwischt und doch nie so stark, daß sie unter der Verwischung nicht als heimliche Belebung mitwirken könnten; man errät sie wie die Formen einer Schläferin unter einer leichten seidenen Decke. Wo aber das Kleid zu malen ist, streicht der Pinsel in unverwischten Zügen hin, und so, daß man der Farbe ansieht, in welcher Farbenumgebung sie auf der Palette gestanden hat —, und verwischte und unverwischte Züge tragen den Stempel der gleichen Hand, und zwar so untrüglich, daß die verschiedene Pinselung gar nicht auffällt.

Mädchen. Öl. 1894

Das Werk steht, so weit ich sehen kann, unter den Werken von Lautrec allein. Es ist so reich, daß man in andern Bildern nach Spuren seiner Saftigkeit und seiner Samtigkeit sucht; denn so viel über das hinaus, was Lautrec ganz eigen ist, wird hier angekündigt und wird im Bild selbst als Eigenes gelöst, daß man mit willigen Augen auch Werke, die man auf einen ersten Blick hin als ärmer

ansehen möchte, mit dieser Reichhaltigkeit langsam durchwirkt. Nur etwas stört im Bild, und es tut, nach allem, was man gesagt hat, sehr weh, es auch noch sagen zu müssen: der Umriß des Gesichtes wird mit einem harten Zug nachgeführt, die dunkle Linie trägt eine Härte, die feindselig ist, in das Bild hinein, sie baut dem Umriß des Gesichtes entlang eine Schranke. Das Auge wandert über blühende Haut, die so gemalt ist, daß jeder einzelne Pinselzug die Fläche des Gesichtes besonders zu streicheln scheint und trifft dann unvermittelt auf diese fremde Grenze, die ganz so wirkt, als ob man auf Pfirsichhaut Sand und Asche hinstreuen würde.

In der Redaktion der Revue blanche macht Lautrec die Bekanntschaft Tristan Bernards. Wieder einer, der ihm gefällt und dem er gefallen muß. Die Verbindung nimmt rasch eine Form an, die auch einem weiteren Kreis sichtbar wird: die beiden arbeiten sofort zusammen. Tristan Bernard schreibt für die Beilagen der Zeitschrift zwei kürzere Aufsätze, die Lautrec mit Zeichnungen begleitet.* Er bringt den Künstler auch in das Velodrom. Um jene Zeit ist der Zweiradsport gerade in Blüte. Lautrec lernt nun alle berühmten Fahrer kennen. Er beobachtet Mickaël, Fournier, Barden, Verhyen, Choppy Walburton und Zimmermann stundenlang, während sie ihre Übungsfahrten ausführen, und er stellt sie auf einigen Lithographien und Plakaten dar. Auf einer raschen und guten Lithographie zeigt er den großen Simpson neben dem kleinen Mickaël.** Er trifft unter den Fahrern einen, für den er aus verschiedenen Gründen sofort begeisterte Freundschaft empfindet. Er heißt Louis Bouglé und ist ein feinerzogener Mensch, der für Sport und Kunst gleichermaßen Teilnahme hat. Bei den Rennen fährt er unter dem Decknamen Spoke hartnäckig mit; er leitet die Übungen der bekanntesten Fahrer, ist daneben auch der Vertreter eines Zweiradkettengeschäftes La Chaîne Simpson***, und besitzt am Boulevard Haußmann ein kleines Geschäft.

Im Jahre 1896 veranstaltet Spoke auf dem Velodrom von Paris und von London große Rennen, die der Welt beweisen sollen, daß die Kettenmarke, die er vertritt, die beste Marke von allen Marken überhaupt sei. Für dieses Rennen

* no. 32, Juni 1894; no. 39, Januar 1895.

** Delteil 145: Zimmermann.

*** Delteil 359: Cycle Mickaël. Das Blatt ist als Affiche gedacht, aber nicht als solche herausgegeben worden. Man hat sie in Einfarbendruck in zweihundert numerierten Blättern veröffentlicht. Delteil 360.

Englischer Soldat. Öl auf Karton. 1898

wird im Gare Saint-Lazare ein Sonderzug bereitgestellt. Er führt die Rennfahrer, die Rennbahnangestellten und die Besucher nach Dieppe, Newhaven und London. Lautrec begleitet die aufgeregte und fröhliche Menge. Er hat in seiner Tasche einen Bleistift und einen Zeichenblock, in der Hand trägt er einen schmalen, aber sehr langen Reisesack aus gelbem Tuch, der auffallend einer übertrieben großen Frankfurter Wurst gleicht. Man hat dieses Reisegepäck nach seinen eigenen Angaben hergestellt; denn es ist ihm unmöglich, einen gewöhnlichen Reisesack zu tragen, ohne ihn am Boden nachschleppen zu müssen. Das seltsame

Gepäck ist in seiner Umgebung berühmt geworden. Es hat die Lächerlichkeit seiner Erscheinung für Außenstehende noch erhöht.

Lautrec macht das ganze Rennen mit. Was er dabei gesehen hat, gibt er in zwei Plakaten wieder, die er für das Geschäft seines Freundes entwirft: das Zweirad Mickaël und die Kette Simpson. Das erste der beiden Blätter wird im letzten Augenblick von Spoke zurückgewiesen, da er bemerkt, daß Lautrec mit den Fußhebeln viel zu frei umgegangen ist, und daß er die Kette nicht genügend genau gezeichnet hat. So gibt Lautrec das Blatt in einer bezifferten Auflage von zweihundert Abzügen heraus; das andere Blatt hingegen erscheint an den Mauern.*

Etwas nach 1890 hat die Revue blanche der Brüder Natanson eine Reihe von jungen Begabungen um sich versammelt. Sie schreiben nicht nur für die gleiche Zeitschrift, sondern sie kommen auch untereinander zusammen, und zwischen ihnen fühlt sich Lautrec ganz wie zu Hause.

Auf einem Bild stellt er einmal einige Bekannte aus dem Kreise zusammen. Um einen Tisch herum sitzen Thadée Natanson, Frau Natanson, die Maler Vallotton und Vuillard.** Er leitet die Feste, die in diesem Kreis veranstaltet werden. Er bestimmt die Festessen und richtet sie nach seiner augenblicklichen Laune. So ruft er im Februar 1895 alle seine Bekannten bei Alexandre Natanson zu einem Barfest zusammen. Die Freunde denken heute noch mit Entzücken daran. Er hat unter seiner Leitung die besten Barkellner seiner Umgebung versammelt. Sie stellen Cocktails her, die er selber erfunden hat. Lautrec steht als Barmann hinter der Bar. Er ist als Barmann gekleidet und hat sich aus einer englischen Fahne heraus eine Weste geschnitten. Er trinkt selber nicht, verfolgt aufmerksam, ob alle seine Gäste von den Kellnern richtig bedient werden, und sagt: "Don't speak to the man at the wheel".***

In dieser Zeit malt er auch das Bildnis Tristan Bernards. Es hängt in der Wohnung des Schriftstellers über einer Reihe von Karikaturen und Bildnissen in Bleistift, Tusche und Aquarell und sieht in dieser Umgebung wie eine Eiche in einem Zwergwald aus.

---

* Delteil 359, Delteil 360.

** Trente Ans d'Art Indépendant, Rétrospective, no. 3250, 1926. Das Bild ist im Besitz von Hessel in Paris.

*** Joyant: Lautrec, Seite 184. Joyant veröffentlicht auch den Vierzeiler, den Lautrec am folgenden Tage von seinem Freund Romain Coolus erhalten hat:

Dimanche soir. Ah! je comprends que l'on jalouse
En barman ton profil grec,
Extraordinaire Toulouse
Lautrec!

Die eindrückliche Gestalt Bernards wirkt sehr groß.* In Wirklichkeit ist er beinahe klein. Aber wenn man ihn sieht, begreift man sofort, warum er so groß erscheint: er strotzt vor Gesundheit, Willen und Kraft. Und dann steht er auch ganz allein auf einem sehr weiten Platz. Ein Mensch, der Literatur so rüstig schreibt wie ein anderer sein Handwerk betreibt. Man sieht ihn auf diesem Bild inmitten einer sehr weiten Piste. Er steht auf ihr wie ein Feldherr auf dem Schlachtfeld und könnte der Erbauer des Velodroms, er könnte auch sein Besitzer sein. Der ganze leere Boden ist der Wurzelbereich dieser Beine, die kurz und sehr knorrig sind. Der Bildausschnitt, der so genial ist, wie der Bildausschnitt japanischer Künstler, wirkt selbstverständlich; man wird von ihm erst dann überrascht, wenn man das Bild ganz eindringlich betrachtet. Es ist ruhig gegliedert. Von rechts her stößt als großes Dreieck die Rasenfläche ins Bild. Das Dreieck führt hart an den linken Bildrand heran und wird etwas links von der Mitte von der Gestalt Tristan Bernards überschnitten. Bernard hat seine Waden mit hellen Gamaschen geschnürt. Die Hosen quellen breit darüber hervor. Der Anzug ist graubraun, verzogen, ganz aus der Form gegangen, heute noch, nach mehr als einem Vierteljahrhundert, läuft Bernard so herum. In den Taschen der Jacke ahnt man Papiere, Schnüre und andere Reste. Auf dem Kopfe sitzt ein kleiner steifer Hut, der vorn in die Stirne gedrückt ist: man glaubt, die starke und feste Hand zu fühlen, die ihn hineingedrückt hat, weil auf der Piste der Wind bläst. Die Arme hängen wie Würste am breiten, vorgeschobenen Leib, der Kopf ist energisch gehoben, der dunkle Bart stößt wie ein breiter klotziger Keil in die Luft und sieht wie eine Faust aus, die der Mann sich selber unter das Kinn hält. Eine Flaggenstange, die in der Wiese steckt, führt an den Bildrand hinauf und unterstreicht als federnde Senkrechte die knorrig verpflanzte Gestalt des Schriftstellers. Der dunklere Fleck steht unmittelbar vor der Landschaft hinter dem Velodrom. Rechts ist in nüchternem Grauweiß ein steinerner Pavillon angedeutet, daneben steht eine mattrote Tribüne, dahinter liegt ein Stück kahles Land, in das Abfälle geschüttet werden, und wieder dahinter Paris, in dessen Vorstadthäuser ein grauer Himmel hineinhängt. Die Farbe des Himmels ist ein Gemisch von Staub, Rauch und feuchter Luft; unmittelbar vor dem Regen sickert ein wenig Sonne hindurch.

* Breitbild. (0,81 × 0,65), nicht signiert. Schon oft abgebildet. 1895.

Lender in Madame Satan. Lithographie. 1894

SIEBZEHNTES KAPITEL

Ich folge, um das Leben zu schildern, das auf Montmartre um sich greift, dem Bericht von Joyant. Dieser Freund hat die Entwicklung an der Seite von Lautrec miterlebt; so ist viel von dem, was er berichtet, auch mit den Augen des Künstlers gesehen.

Die Volksbälle verschwinden in jener Zeit sehr rasch, die Bälle werden zu Geschäftsunternehmen, die man großartig einführt, die man geschickt bekannt macht und die den Unternehmern große Gewinne eintragen. Die Tänzerinnen treten nun weiter unten in der Stadt auf, im Alcazar d'Hiver, in den verschiedenen Variétés; und wie sie dort auftreten, bricht ein Streit los. Der Kritiker Véron

Moulin-Rouge. Die Goulue und Valentin. Öl. 1890

wütet vor allem dagegen, daß man gewöhnliche Tänzerinnen von Montmartre als Künstlerinnen behandle, wie große Künstlerinnen bezahle und daß man sie sogar in den Ball Bullier einlade. Fest folgt in dieser Zeit auf Fest; besonders beliebt sind die Maskenbälle; die Künstler von Montmartre veranstalten sie auf Montmartre, die Incohérents wählen dazu die Oper.

An den äußeren Boulevards in der Nähe von Montmartre liegen viele kleine Cafés und Speisewirtschaften; an diesen Orten, die sehr bescheiden sind, kommen täglich die Bewohner der Butte und die Künstler von Montmartre zusammen: an der Avenue de Clichy liegt die Gartenwirtschaft des Père Lathuile, die berühmt geworden ist und besucht wird, weil Manet sich viel dort aufgehalten und weil er dort gemalt hat. Gegenüber hat sich der Père Boivin eingerichtet; da trinkt man vor allem gute Weine aus Anjou und aus der Touraine. Am bewegtesten aber ist das Leben auf den Plätzen Blanche und Pigalle. Da ist das Café Nouvelle-Athènes, daneben liegt das kleine Kaffeehaus der Astronomen; dort verkehren viele Anarchisten. Auf der Place Pigalle steht ein Brunnen, der mit Grün geschmückt ist, und dort ist nun ständig Modellmarkt: Italiener lungern herum und warten auf Arbeit, alte und junge Männer, Frauen und Kinder warten mit ihnen. Die meisten tragen am hellen Tag ihre Kleider aus der römischen Campagna, damit die Maler sofort sehen können, wie die Modelle zu verwenden sind . . An der Place Pigalle wohnt der Maler Roybet. Er malt zu hunderten Musketiere und Zigeunerinnen, und zwar im gleichen Haus, in dem früher Picot, Diaz und Fromentin gewohnt haben. Diesem Haus gegenüber befinden sich die Werkstätten von Puvis de Chavannes und Henner. Von allen Seiten her münden die Straßen auf diesen Platz. In den Straßen sieht man reihenweise nebeneinander kleine saubere Milchwirtschaften, in denen die Maler manchmal zusammenkommen, die Franzosen mit den Italienern: Degas, Manet, Detaille und Chialiva, Toffano, Boldini, Marchetti. Man findet in diesem Quartier auch zwei bis drei kleine Wirtschaften, in denen Frauen bedienen; dort kommen am Abend die lesbischen Frauen zusammen und plaudern miteinander; ein Fremder oder sonst ein Mann wird mit feindseligen Augen betrachtet.

Zu der Zeit, da Lautrec nach Montmartre zieht, ist die Gegend beinahe noch unbekannt. Was über dem Friedhof liegt, ist wenig bewohnt; da und dort stehen kleine Häuschen, in die Künstlerwerkstätten eingebaut sind. Sie sind von

Wanddekoration für die Jahrmarktsbude der Goulue. Öl. 1895

ungepflegten Gärten umgeben, und man sieht von ihnen aus weit über Paris nach Saint-Ouen und nach Saint-Denis. Oben und etwas hinter der Butte steht das halbverfallene Haus, das sich Bruant soeben gekauft hat und in dem sich heute der Lapin agile befindet; unten an der Rue Lepic ist unbebautes Gelände, das zum Teil mit Hagebuchen überwachsen ist. Und dort ist das Kabarett Aux Assassins eingerichtet, in dem Adèle haust, die früher Modell gewesen und jetzt gute Köchin ist. Und wieder weiter unten trifft man auf die weiten Gärten des Père Forest. Der Père Forest ist ein alter Bürger von Montmartre, der ein leidenschaftlicher Bogenschütze ist und der seine Gärten zum Sammelplatz aller Bogenschützen von Montmartre gemacht hat, die sich in der Woche hier zwei- bis dreimal

treffen. Lautrec hat die Erlaubnis, während des Tages in diesen Gärten zu malen, und so hält er sich im Frühjahr und Sommer tagelang dort auf. Es sind wirkliche Gärten, Linden- und Maulbeerbäume wachsen darin, zwischen den Bäumen stehen große Fliederbüsche, und überall schießt Unkraut empor . . . Die Gegend ist so ruhig, daß man sich auf dem Lande glaubt. Der einzige Lärm am Abend ist der Streit von Apachen, und hin und wieder entstehen Zwistigkeiten zwischen Malern und Zuhältern; aber die Maler, die im Quartier gut bekannt sind, und Lautrec gehört zu diesen, haben darunter nie zu leiden. Lautrec ist bei den Zuhältern sogar bald beliebt, weil er ihnen und den Mädchen höflich begegnet, weil er mit ihnen in ihrer Sprache redet und sie oft zu einem Glas einlädt.

Das Leben der Stadt reicht so zuerst nur bis zu den äußeren Boulevards hinauf. Joyant sagt, man habe geglaubt, die drei wichtigen Plätze Clichy, Blanche, Pigalle seien das Ende der Welt. Am Boulevard de Clichy befinden sich zwei Bälle, von denen man früher geredet hat, die zur Zeit des zweiten Kaiserreichs berühmt gewesen sind und die nun langsam eingehen: der Bal de la Reine Blanche und die Boule Noire, die heute noch besteht.

Die umworbenste Tänzerin der beiden Bälle ist die Goulue, und ihr bekanntester Partner ist Valentin le Désossé, der Schlangenmensch Valentin. Die Goulue tanzt am Dienstag im Elysée-Montmartre, an den übrigen Tagen im Moulin de la Galette; sie tanzt mit anderen Tänzerinnen zusammen eine Quadrille, die weltberühmt wird. Ihr Name kennzeichnet sie: La Goulue, der Vielfraß. Sie ist in jungen Jahren sehr mager gewesen. Immer ist sie hungrig und durstig; sie ißt frech allen Gästen die Speisen vom Teller weg, stiehlt ihnen die Reste und trinkt ihre Gläser aus.

Leute, die sie gekannt haben und die sie tanzen gesehen haben, reden begeistert von der Anmut der jungen Gestalt, von der eindrücklichen Frische ihres Wesens, von der Feinheit ihrer Züge, sie reden von der eigentümlichen Mischung, die ihr Gesicht gezeigt hat, eine Mischung von Hochmut und Schlichtheit, von Frechheit und Wohlerzogenheit, sie heben die Geschmeidigkeit ihrer Glieder, die Gewandtheit und Sicherheit ihrer Bewegungen hervor. Schon vor dreißig Jahren allerdings hat man davon nicht mehr sehr viel sehen können. Der Ruhm der Goulue ist rasch gestiegen und ist rasch erloschen; sie ist während der Zeit ihres Ruhms reich geworden, hat das Geld auf die verschiedenste Art verloren und

führt einige Jahre später in einer Jahrmarktsbude arabische Bauchtänze vor. Zu diesem Zweck tut sie sich mit einigen bekannten Bauchtänzerinnen zu einem Tanz zusammen, den sie Danse de l'Almée nennt, und bei dieser Gelegenheit erinnert sie sich an den Maler, der immer so gut zu ihr gewesen ist. Der Gedanke kommt ihr, er könne die äußeren Wände der Bude, die kahl sind, mit Bildern schmücken, und sofort schreibt sie dem Künstler. Man hat den Brief noch erhalten. Ich übersetze ihn hier:

6. April 1895

Mein lieber Freund,

ich werde am 8. April nachmittags zwei Uhr bei dir sein, meine Bude wird am Thron stehen, wenn man hereinkommt, sitze ich links, ich habe einen sehr guten Platz, und ich werde sehr zufrieden sein, wenn du Zeit hast, mir irgendetwas zu malen; du wirst mir sagen, wo ich die Leinwand kaufen muß, ich werde sie dir am gleichen Tag bringen.

La Goulue.

So lautet der Brief. Wir danken ihm zwei schöne Dekorationen, die sonst wohl nicht gemalt worden wären; denn Lautrec hat sich nicht lange besonnen. Man erzählt zwar, er habe sich zuerst geärgert. Sicher hat ihm aber der Gedanke Vergnügen machen müssen, eine Jahrmarktsbude mit großen Bildern zu schmücken. Die Goulue bringt ihm zwei Stücke ganz grober billiger Leinwand. Sie sind drei Meter hoch und drei Meter breit. Lautrec malt die beiden Bilder in wenigen Tagen.

Die Sache spricht sich in Paris rasch herum. Was für ein anderer Künstler jener Zeit wäre zu einer solchen Malerei fähig gewesen! Alles will die Bude sehen, die solche Wände besitzt. Man photographiert sie mit ihrem Wandschmuck; die Besitzer machen glänzende Geschäfte.

Auf dem Bild, das sich links vom Eingang befindet, zeigt Lautrec die Goulue und Valentin. Vor wenigen Jahren noch haben beide zusammengetanzt; jetzt zeigt der Künstler mit dem Bild schon eine vergangene Zeit. Auf einer Erhöhung rechts oben sieht man den Dirigenten, rechts hinten steht ein langer und finsterer Kerl in gewürfelten Hosen, in dunklem Mantel und mit Zylinder, links hinten sieht man Zuschauer und Tänzerinnen, und unter den Zuschauern befindet sich auch Maurice Guibert, der gespannt auf die Goulue blickt. An den Wänden

Wanddekoration für die Jahrmarktsbude der Goulue. Öl. 1895

leuchten reihenweise kleine Lämpchen, an der Decke flimmern Lampions. Das andere Wandbild zeigt die Goulue während ihres maurischen Tanzes. Sie steht auf einer niederen Bühne und hält im Tanzen mit dem rechten Arm das rechte Bein hoch empor, ein Araber sitzt mit verschränkten Armen im Hintergrund rechts auf der Bühne und spielt auf einem Instrument, etwas weiter vorn sitzt eine Negerin, im Hintergrund links befindet sich ein Pianist — Tinchant —, der wild auf die Tasten des Klaviers niederhämmert —, und um die Goulue herum stellt Lautrec alle seine Bekannten auf. Das ist seine Art, ein Gruppenbildnis seiner Freunde zu malen. Alle diese Freunde leben in dieser Zeit noch und haben zum Teil einen berühmten Namen; und alle besuchen den Jahrmarkt: Maurice

Guibert, Gabriel Tapié de Céleyran, dann Sainte-Aldegonde, Jane Avril, Félix Fénéon, der Schriftsteller und Kritiker, die mächtige Gestalt Oscar Wildes in hellem Mantel und dunklem Zylinder. Und dann malt er sich selbst. Er malt sich vom Rücken gesehen mit hängenden Schultern und langem Hals; der Kragen des Mantels schiebt sich sehr weit hinauf; der Kragen selbst stößt tief in das Haupthaar hinein; der steife Hut ist in den Schädel gepreßt. Etwas in der Umrißlinie des Mantels schafft den Eindruck einer erschütternden Lächerlichkeit. Man sieht dem Rücken auch an, wie der Künstler beinahe andächtig dem Tanz der Goulue zuschaut.

Kurz vor dem Ausbruch des Weltkriegs hat Maurice Joyant in der Ausstellung der Werke Lautrecs die Baracke der Goulue aufgestellt und gezeigt, er hat dabei auch daran gedacht, die Goulue selbst kommen zu lassen, damit sie sich zeige und tanze: so wäre ein Stück Vergangenheit lebendig geworden. Er hat die Goulue besucht und ist vor der Frau erschrocken, die er gesehen hat — ein dickes, unförmliches Weib, das schwer von Begriffen ist, das sich an den Maler kaum zu erinnern vermag und ihn ständig mit einem andern Maler verwechselt, der Toudouze heißt.*

Die beiden Bilder haben ein schlimmes Schicksal gehabt: ein Pariser Kunsthändler hat sie zerschneiden lassen, weil er sie nicht ganz hat verkaufen können. Man findet in der Galerie Hodebert einen Ausschnitt des einen Bildes.**

Man redet auf Montmartre zu jener Zeit auch noch von anderen Tänzerinnen. Der Künstler sieht sie neben der Goulue und gestaltet sie auch: Jane Avril, La Mélinite. In ihrem schönen und bleichen Gesicht ist ein leidender Zug, ihre Anmut ist leichter und freier als die der Goulue; sie braucht keinen Partner, sie tanzt nur dann wirklich gut, wenn sie allein tanzt. Die Beziehung des Künstlers zu ihr ist anders als zu der Goulue, sein Verhältnis ist höflicher und inniger, er verehrt die Frau, die sich immer sorgfältig anzieht, die das Aussehen einer Lehrerin hat, die sich immer anständig benimmt, die immer im Hut erscheint, die immer

* Joyant: Lautrec, Seite 86.

** Vergl. L'Art vivant, 15 novembre 1926: Découpages, Aufsatz von Robert Rey. Er erzählt die Geschichte der Bilder: 1904 auf der Lautrecrückschau des Salon d'Automne. Auf der Vente G. Viau (21. März 1907) für 5200 frcs. verkauft. Wieder ausgestellt 1910 in der Exposition du Musée des Arts Décoratifs; 1914 auf der Rückschau bei Manzi-Joyant. Dann eine Reise nach Skandinavien. Hierauf im Besitz von Hodebert, der sie zerschneiden läßt. Rey tritt mit Recht und nur zu milde gegen dieses barbarische Vorgehen auf.

schwarze Handschuhe und schwarze Strümpfe trägt. Und er erzählt seinen Freunden von ihr. Wenn man sie sieht, glaubt man immer, sie sei im Begriff, einen sehr wichtigen Besuch zu machen, sie verkehrt mit Schriftstellern und Künstlern, eine unsichtbare Wand trennt sie von den andern Tänzerinnen. Sie schafft sich einen Tanz mit ganz eigenem Reiz. Die Schritte in diesem Tanz gehen meistens seitwärts; und durch Kleider, die auf den Tanz abgestimmt sind, unterstützt sie den Stimmungsgehalt. Wenn sie Walzer tanzt, ist sie schwarz angezogen, wenn sie Polka tanzt, ist sie himmelblau gekleidet, wenn sie schottische Tänze tanzt, trägt sie ein Gewand, das orangefarben und zinnoberrot ist.*

Das Tänzerinnenbild, das am lautesten für Lautrec geworben hat, ist das Hochbild einer grüngekleideten Tänzerin aus dem Jahre 1896. Es hat in der Ausstellung im Hotel Drouot, die der Versteigerung der Sammlung Pierre Decourcelle vorausgegangen ist, den Ehrenplatz eingenommen — die Mitte der Hauptwand — der alte Duret, der wenige Monate darauf sterben sollte, ist lange vor ihm stehen geblieben und hat es bewundert.

Das Bild ist aus einem grünen Grundton entwickelt, in dem das Graubraun der Leinwand noch als Farbe mitspielt. Die Tänzerin steht ganz nahe am rechten Rand des schmalen und hohen Bildes; sie hat die Beine, in denen die Muskeln spielend gespannt sind, voreinander gestellt; auf den bleichen Brüsten liegt Licht, der Rücken ist ein wenig gekrümmt — der Rücken eines Tieres im Ansprung —, der Hals ist ein wenig gesenkt, und doch ist der Kopf emporgehoben. Die Lippen scheinen Ränder eines Trichters, der die Luft in einem Strudel einfängt, die Brüste drängen nach vorn. Die Gestalt ist mit blauem Pinselzug scharf umrissen, die Stärke des Strichs folgt der Spannung der Glieder, er scheint hin und wieder vom Leib wegzufedern, und an bestimmten Stellen ist er ganz ausgewischt. In den Beinen führt das Rosa der Strümpfe darüber hinaus, und manchmal geht das Blau in ein Braunrot über. Die Ballettschuhe sind mit wenigen blauen Streifen, die nirgends einem bestimmten Umriß nachgehen, flüchtig skizziert, und doch denkt man an schillernde Stoffe, auf denen Kreide liegt. Und ebenso flüchtig ist die Schuhschnürung angedeutet. Vor dem Schoß aber lebt und flimmert das Spiel der Hände — Hände, die für sich allein tanzen können. Und darüber spannt sich die Brust, die man zu stark geschnürt hat — wie auch die Hüften der Tänzerin

* Joyant: Lautrec, Seite 84.

zu sehr eingeschnürt scheinen. In den Händen sammeln sich die Farben des Bildes, sie strömen von allen Seiten her auf die Hände zu: von den Kulissenwänden her und vom Boden, von den Spitzen der Füße her hinauf und von den Brüsten herunter, und von der Mitte her bauen sie sich geordnet und schlicht über das Bild hin. Die Farben gliedern sich um die Gestalt herum in drei verschiedenen Grün, die unauffällig zu großen Flächen zusammengeschlossen und auch verschieden gepinselt sind, der Boden ist graugrün und ziemlich zusammengewischt gemalt, die rechte Kulissenwand ist dunkelgrün gehalten, sie nimmt in einem zuckenden Zug den Umriss der Gestalt auf und sogar in Farben, die der Farbe der Gestalt verwandt sind, und Striche, die noch dunkler sind, geben darin die Form an. Die Wand links ist hellgrün, und auch dort ist die Pinselführung wiederum ganz verschieden.

Tänzerin. Öl. 1896

„Sehen Sie dieses Bild an, und denken Sie dann an die Tänzerinnen von Degas. Es ist so einfach, und ich kann nur wiederholen: hier Genie, dort Begabung", hat mir Duret vor diesem großen Bild gesagt.

Lender und Baron. Lithographie. 1893

ACHTZEHNTES KAPITEL

Der Verlauf von Lautrecs Leben mit seinen Inhalten und seinen Spannungen zeigt sich, wenn man dieses Leben nur rasch betrachtet, am klarsten in der Aufeinanderfolge der Lithographien, die in ihrer zeitlichen Ordnung schon jetzt im schönen zweibändigen Katalog von Loys Delteil vorliegen. Er gibt gewissermaßen das Tagebuch von Lautrec wieder, das er während seines Lebens selbst veröffentlicht hat. Diesen Lithographien gliedert sich eine lange Reihe von Zeichnungen an, die ihnen vorausgehen oder die sie begleiten.

Der Künstler wendet sich der Lithographie zu, als sie wieder aufzublühen beginnt, und als mit ihm eine bedeutende Schar von Zeichnern und Malern sich dieser Art der Gestaltung bemächtigt, die bis zu jenem Augenblick von der

Jeanne Granier. Lithographie. 1895

Menge verächtlich behandelt worden war, obwohl schon Géricault, Delacroix, Ingres, Corot, Daumier, Manet einen Teil ihres Werkes mittels der Lithographie gestaltet haben.

Die ersten Blätter schildern den Moulin-Rouge und eine Freundin (Renée Vert), mit der sich der Künstler oft wie ein Kind vergnügt hat. Diese Blätter sind ein einfacher Auftakt, in dem die klare Form noch eine leise Unsicherheit verbirgt. Dann fesselt ihn die Welt des Theaters, und er zeichnet Bilder mit Logen. Seine Freunde, bekannte Musiker tauchen in den Blättern auf. Er zeichnet

Mädchen, die in ihren Träumen befangen sind, Dirnen, die auf der Straße hastig Männer verfolgen, Tänzerinnen (die Goulue, Jane Avril), Sängerinnen (Yvette Guilbert, Paula Brébion, Mary Hamilton); dann füllen sich seine Blätter mit dem Wechselspiel von Mann zu Frau. Jetzt tönt die Melodie schon reicher, die Takte schieben sich ineinander und übereinander, jetzt ist nicht mehr Hell allein oder Dunkel allein, die Blätter wachsen weit über alles hinaus, was je auf diesem Gebiet geschaffen worden ist. Für eine lange Zeit bestimmt dieses Zwiegespräch zwischen Mann und Frau den Gehalt der Blätter; dann sammelt sich die Aufmerksamkeit wieder auf einer einzelnen Gestalt. Er gibt die Lebensgeschichten der Menschen, denen er nachgeht. Die herrliche erste Folge der Yvette Guilbert entsteht, der vier Jahre später eine andere Mappe zugefügt wird; man schlägt diese Mappe auf und weiß: die Frau wird nie mehr vergessen werden können. Der Wille, wandelnde Erscheinung der gleichen Gestalt zu schildern, führt ihn zu Marcelle Lender. Auch diese Frau wird dort erfaßt, wo sie unsterblich ist, er läßt sie in einem Achtfarbendruck aufleben, sie steht in Dreiviertelsgestalt singend auf der Bühne, sie tanzt den Pas du Boléro in der Operette Chilpéric, sie singt mit der Lavallière ein Couplet. Ähnlich umkreist er die Yahne, die Miss May Belfort, die Luce Myrès. Dadurch bildet sich in ihm der Gedanke, die großen Schauspieler und Schauspielerinnen der Zeit in einer Folge zu zeigen (schon die Japaner haben das getan), die Bildnisse der Sarah Bernhardt, der Cléo de Mérode entstehen, die Bildnisse Coquelins, Guitrys, der Eva Lavallière, der Cassive. Er reist verschiedene Male nach London und zeichnet einmal als Erinnerung daran ein kühles englisches Paar beim Souper. Man vergißt die beiden Menschen nicht mehr, wenn man sie einmal gesehen hat. Lautrec hat die Welt von Montmartre kennen gelernt, so wie sie ist in den Stunden, wo die Fremden nicht da sind, er gibt mit schlichter Selbstverständlichkeit diese andere Seite des Lebens, beinahe bürgerlichen Alltag und ganz geregeltes Dasein: die elf Blätter der Folge Elles. Von den geheimsten Dingen weitet er den Kreis bis in die große Öffentlichkeit, bis in die politischen Prozesse. Der Artonprozeß in vier Blättern entsteht. Er hat gezeigt, wieviel Einfachheit oft bei käuflichen Mädchen ist und wie bürgerlich sie auch empfinden können; er zeigt in diesen Blättern, wieviel Käuflichkeit und Verderbtheit in den führenden Schichten eines Volkes zu sein vermögen. Er zeichnet zwischenhinein Ankündigungen für Theater,

geistvolle Menus für seine Freunde, für seine Bekannten (er zieht sie dann in so vielen Blättern ab, als Freunde eingeladen worden sind). In einem solchen Menu karikiert er sich selbst. Wieder wird die Liebe zu Tieren in ihm lebendig, die Liebe zu Hunden und Pferden, überhaupt kommt er in einer eigentümlichen Weise auf die Dinge seiner Jugend zurück. Zuerst taucht fein im Hintergrund einer Lithographie ein Jockei auf einem Rennpferd auf, es ist wie das erste Anklingen eines Tones, der mächtig werden wird. Und er wird mächtig: man sieht nun Pinscherhunde, die Schutzleute anbellen, ein kurzes Scherzo voll lieblicher Reize, man sieht sonntägliche Wagenfahrten und Landpartien, Hunde und Papageien, Hunde und Katzen, Momentbilder aus den großen Rennen, dann ahnt man überall in der Ferne (auch wenn nicht ein einziger Strich darauf hindeuten läßt) geheimnisvollerweise Paris. Man sieht Pferde vor ihren Stallungen, die abgejagt sind oder die erst zum Rennen geführt werden, immer und immer wieder stellt er andere Tiere dar; das ist die Zeit in seinem kurzen Leben, da er Tag für Tag in den Jardin d'Acclimation hinausfährt, zu einem Freund, einem Pony, das er Philibert tauft; kurz vor dem Abschluß seines Lebens erscheinen die Illustrationsfolgen, die Folge für ein Buch von Clémenceau (Au Pied du Sinaï). Er geht, weil in diesem Buch von Juden erzählt wird, manchmal in die jüdischen Quartiere der Stadt, in die Gegend von Tournelle, wo ganze dunkle Straßen von Juden bewohnt sind. Dann zeichnet er eine Folge für das berühmte Buch von Jules Renard: Histoires Naturelles; die Verdunkelung seines Lebens fällt in die Zeit, da er für diese Geschichten Lithographien zeichnen muß, jetzt brechen hin und wieder seltsame Launen durch, die machen, daß man erstaunt aufhorcht: auf einem Gestell sitzt ein Papagei, der in seinem Schnabel eine Pfeife mit langem und dünnem Rohr hält, aus der ein Rauch hervorqualmt, der die Form eines Bandwurmes hat, über den Augen des Tieres sitzt ein Kneifer mit übertrieben gezeichnetem Bügel, und auf dem Kopf sitzt ein winziges Hütchen; ein zierliches Hündchen kläfft mit hängender Zunge nach oben, im Hintergrund braust von links her ein Schnellzug heran, dessen Rauch vom Wind in schwarzen Strichen nach hinten gejagt wird, ein Mann wirft sich dem Zug entgegen, damit ein Pudelhündchen, das vor dem Zug die Flucht ergreift, nicht überfahren wird — das Blatt trägt das Datum: 8. Februar 1899. Damit beginnt die ganz dunkle Zeit im Leben des Künstlers . .

Sarah Bernhardt in Phaedra. Lithographie. 1893

Man fragt sich, wer Lautrec dazu geführt hat, sich auch der Lithographie zu bedienen; einige Künstler streiten sich zugleich um diese Ehre. Aber die Frage ist einfach zu lösen: es liegt in der Luft, und dann entspricht auch diese Art der Gestaltung seinem Wesen wie kaum eine andere. Seine Freunde wissen das und helfen ihm von allen Seiten her mit Rat, was ihm sehr gut tut, da er zuerst noch unsicher ist.

Für seine Lithographien stehen ihm sofort alle Galerien offen. Er hat für seine Ausstellungen nie mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Verschiedene Male stellt er in der Galerie Durand-Ruel und in der Galerie Vollard aus; diese beiden

Galerien befinden sich an der Rue Lafitte, die für jene Zeit das bedeutet, was heute die Rue La Boëtie und das Faubourg Saint-Honoré. In diesen Räumen veranstaltet die Vereinigung Album d'Estampes Originales Ausstellungen der Künstler, die Mitglieder der Vereinigung sind. Die meisten Künstler sind mit farbigen Lithographien vertreten. Man fängt in jenen Tagen gerade an, in der farbigen Lithographie das Kennzeichen der zeitgenössischen Graphik zu sehen, obwohl einige Kritiker noch gegen das Jahrhundertende behaupten, die farbige Lithographie sei eine Bastardkunst, sei eine unreine Kunstäußerung, sie sei vielleicht für Plakate erlaubt, aber nicht für andere Blätter. Hingegen setzen sich Geffroy, Roger Marx, Arsène Alexandre begeistert für diese Art der Gestaltung ein, drei Kritiker, drei Freunde von Lautrec. Beinahe alle Künstler der Zeit wenden sich der farbigen Lithographie zu, an der die Menge Gefallen findet, weil sie in ihr zum Teil bequemen Ersatz für Gemälde sieht. So läßt sie die einfarbigen Lithographien als eine Ware, die allzu leicht wiegt, zur Seite. Die Künstler, die farbige Lithographien zeichnen, drucken sie meistens nicht selbst; sie geben im allgemeinen nur ungefähr an, in welchen Tönen sie gedruckt sein sollen, wobei sie die Ausführung dann dem Drucker ganz überlassen. So kennen sie auch nur selten die Möglichkeiten und Grenzen der farbigen Lithographie; aber sie wissen bald, wo man gut drucken lassen kann, sie nehmen zu einem Drucker Zuflucht, von dem in der Öffentlichkeit wenig geredet wird, von dem eine große Reihe von Künstlern mehr oder weniger abhängig ist, sie gehen zum Drucker Clot. Auch Lautrec hat bei ihm drucken lassen, aber seine Stellung ihm gegenüber ist anders als die der andern Künstler, er überläßt sich nicht seiner geschickten Handwerklichkeit, ihm kommt es darauf an, das Blatt genau so gedruckt zu haben, wie er es innerlich erlebt hat. Darum steht er mit der Meinung dieses Druckers ständig im Kampf; denn Clot will vor allem technisch raffiniert drucken, er will durch Genauigkeit des Druckes verblüffen, nur das befriedigt ihn. Dabei geht aber leicht der Reiz eines besonderen künstlerischen Striches verloren .. Gegen 1890 bringt Lautrec die Lithographien in die Druckerei von Lemercier an der Rue Mazarine. Joyant berichtet, daß man dort die Lithographien von Carrière gedruckt habe, was eine sehr schwere Sache gewesen ist. Sein wichtigster Helfer wird später der Drucker Ancourt in Faubourg Saint-Denis, und bei diesem Drucker ein alter Lithograph, der Père Cotelle, mit dem sich Lautrec befreundet. Im

Umschlagblatt der Estampe Originale gibt er das Bildnis des Lithographen wieder: der Mann steht am Rad der Druckerpresse, er trägt ein kleines rundes Hütchen, das dem Käppchen eines Priesters gleicht und das aus einem alten Filzhut herausgeschnitten ist. Joyant sagt, der Künstler habe den Père Cotelle vor allem dieses Hütchens wegen, das ihm ausgezeichnet gefallen habe, dargestellt.

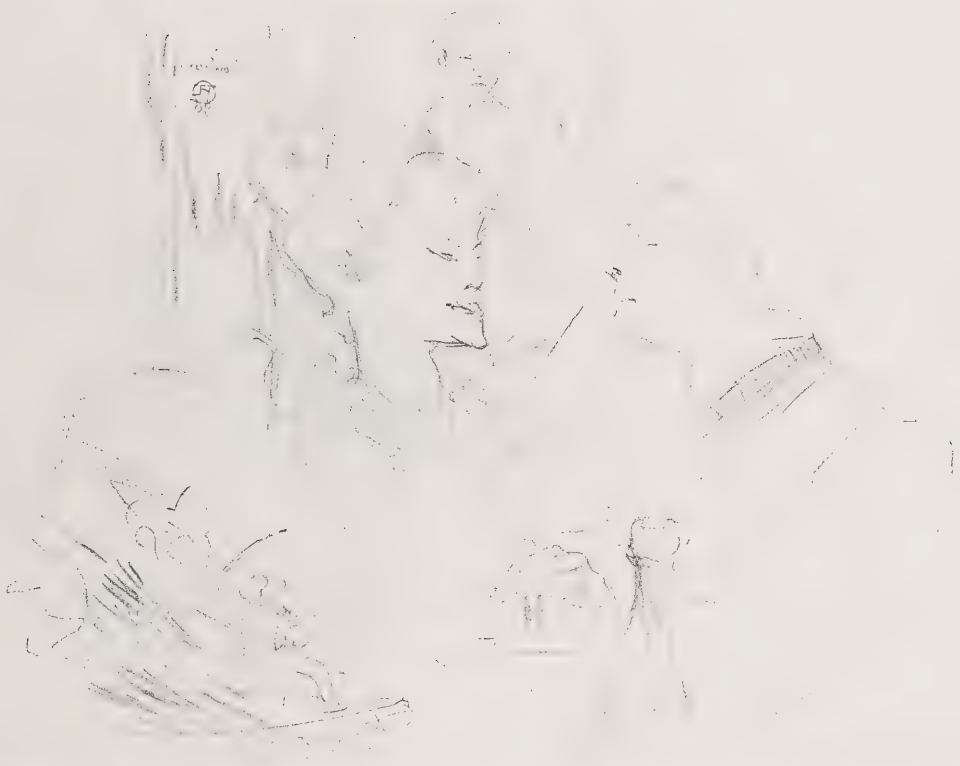
Lautrec überwacht jeden einzelnen Druck sehr genau, er erklärt sich erst dann zufrieden, wenn der Ton auf dem Blatt bis auf feinste Schwankungen richtig ist. Andere Künstler sind unter dem Einfluß von Lautrec dann ähnlich vorgegangen: Vuillard, Bonnard, Denis, Roussel. Joyant gibt damals selber Lithographien heraus und kennt daher das Gebiet ausgezeichnet. So betont er Lautrec gegenüber immer wieder, wie nötig es sei, daß Verleger von Lithographien diese nur in der Anzahl herausgeben, die sie sich vorgenommen und die sie angekündigt haben, daß sie daher numeriert und signiert werden sollen; und Lautrec handelt auch so, obwohl ihn die Verleger manchmal ersuchen, er solle ihnen den Stein überlassen. Sobald die Zahl der Lithographien, die man bestimmt hat, abgezogen ist, nimmt er den Stein und zerkratzt ihn so, daß es unmöglich wird, weiterhin Blätter abzuziehen.

Die Kritiker sehen zum großen Teil schon damals die Bedeutung von Lautrec ein, sie anerkennen seine überragende Stellung; ein kleiner Kreis von Kennern, auf deren Urteil man etwas gibt, hat ihn von jeher geschätzt.

Lautrec liebt es, während er auf den Stein zeichnet, vorzutäuschen, es falle ihm leicht. Die Pose ist köstlich und leicht zu verzeihen, der Künstler spielt mit den Schwierigkeiten wie ein Jongleur mit Messern und Kugeln. Er ist zum Beispiel noch im Frack oder im Abendanzug; er hat die Gewohnheit, nach einer durchwachten Nacht, ohne sich umzuziehen, im grauenden Morgen in die Druckerei zu gehen. Dann begleitet er die Arbeit mit sarkastischen Sprüchen und lustigen Einfällen. Häufig sind seine Freunde dabei, sie haben ihn die Nacht hindurch im Moulin-Rouge und in die öffentlichen Häuser begleitet, sie unterstützen ihn wiederum auf ihre Weise, man spricht von den Menschen, die Lautrec soeben auf dem Stein darstellt, sie stehen meistens im Brennpunkt der öffentlichen Teilnahme, jeder weiß etwas, das sie bejaht oder verneint, Witz und Wille zur treffenden Darstellung haben sich schon vorher mit ihnen beschäftigt, so ist, was gesagt wird, oft von wirklichem Wert, man erzählt von bestimmten Zügen ihres

In der Oper. Frau Caron im Faust. Lithographie. 1894

Wesens und reiht sie wie Perlen an eine Kette, man erzählt kleine Geschichten aus ihrem Leben — und man muß wissen, wie der Franzose versteht, solche kleine Geschichten zu erzählen. Man bringt gewisse Eigenheiten dieser Menschen auf klare Formeln. Selten geht eine Bemerkung an ihrem Ziel vorbei, oft aber trifft sie ganz in das Schwarze. Während dieser Reden zeichnet Lautrec weiter, sie fallen wie ein Regen auf ihn nieder, er hört sie, er lacht bei den Witzen mit, hin und wieder legt er selber seine knappen Äußerungen dazwischen, die Gestalt lebt vor ihm, er hat sich ihr Geheimnis in langen Mühen errungen. Die Reden der Freunde aber setzen neue Lichter auf einen bekannten Leib. Er zeichnet an einem Gesicht, die Linien um Auge, Nase und Mund graben sich härter ein, aber die Härte ist dann nicht Härte des Strichs, sondern ist dann ganz nahe Begegnung mit irgendeinem sehr tiefen Leid, mit irgendeinem eingefressenen Laster. Der Mund wird länger gezogen, und es bleibt doch der gleiche Mund, nur faßt er den Menschen jetzt in einem andern Augenblick seines Lebens. Der Ausdruck des Gesichtes wird gequälter, wird leidender, wird auch heftiger, wird verschlagener. So gibt es Lithographien, in denen man das Gespräch vieler Menschen zu hören glaubt, Lithographien, in denen man die Luft zu sehen meint, in der sie gezeichnet worden sind. Auf seinen früheren Blättern verwendet er reichere Mittel, unermüdlich geht er dort allen Wirkungen nach; hin und wieder sieht man ein wenig zu sehr den Reichtum, den er in seinen Händen hält, er baut Wege in der verschiedensten Richtung. Er ändert die Färbung des Strichs, dann trägt die Erscheinung plötzlich ein anderes Gewand, er stuft innerhalb der einzelnen Farbe die Töne, dann ist es, als ob er die Färbung suche, die sich am innigsten mit der Linie verbinde, Grau wird bei ihm ein Farbwert, der ständig wechselt und der mit seinem Wechsel dann nicht nur an wechselnde graue Farbe, sondern an wechselnde andere Farben überhaupt denken läßt, dieses Grau zeigt jedesmal ein anderes Gesicht; und so stuft er auch die andern Töne, schwarz, bräunlich, braungelb, orange, rötlich, rot, rotviolett, grünlich, grün, und jede Tönung wandelt sich wiederum wie das Grau — und diese verschiedensten Werte werden durch die Begegnung mit den verschiedensten Papieren wiederum verändert und bereichert, Papier wird hier ein Wert wie Ton und Farbe und Strich. Er sucht die seltensten Papiere, die man auftreiben kann, er ist sehr gewandt, sich ein altes Japanpapier zu verschaffen, andere Papiere bestellt er selber in den besten Fabriken;



Abendessen in London. Lithographie. 1896

er nimmt, um die Lithographien zu drucken, dünnes Japan, dickes Japan und stuft, wenn es ihm möglich wird, auch noch innerhalb dieser beiden Arten, er nimmt fliegendes China, Velin, gewöhnliches Packpapier von wechselnder Stärke, glatt oder zerknittert und zerrumpft; er nimmt geleimtes und ungeleimtes Papier in jeder möglichen Färbung, Körnung und Tönung. So wechselt das gleiche Blatt oft in seltener Magie, es wechselt Gewand und Gesicht. Ein Gesicht ist starr und unter der Schminke wie abgestorben, es scheint darunter wegbröckeln zu wollen, plötzlich steht es fiebernd in aufpeitschendem Rampenlicht und scheint von innen her die Schminke auf Lippen und Wangen zu heben. So hat er viele Lithographien auf diese Art auf Blättern von verschiedener Farbe abgewandelt, um zum Ergebnis zu kommen, das ihm vorgeschwebt hat, oder um auf diesem Weg neue Entdeckungen zu machen, die aber im Grunde genommen nichts anderes

sind als unerwartete Begegnungen mit sich selbst. Denn wer so im Möglichen sucht, der hat das Versprechen des Gelingens, der hat das Gelingen selbst schon in den Händen. Die Nationalbibliothek in Paris enthält dazu manchen Beleg. So findet man in einem Band des Kupferstichkabinettes einige Drucke des Blattes der Renée Vert auf verschiedenfarbigem Papier, und die Lithographie ist auch im Farbwert des Striches verschieden; auf drei Blättern sieht man sogar nur die Gestalt der Modistin und unten in einem weißen Schattenriß die Hutschachtel. Lautrec hat das Blatt noch einfacher geben wollen als die endgültige Fassung es gibt, es ist ihm nicht gelungen und hat ihm vielleicht auch nicht gelingen können, weil eine Form und die Möglichkeit der lebendigen Vereinfachung dieser Form in einer ganz bestimmten, wenn auch geheimnisvollen Beziehung zueinander stehen (man werfe nur einen Blick auf die Zeichnungen von Constantin Guys). Von diesen Blättern ist eines grünlich getönt, zwei andere Blätter sind schwarz, das heißt eher grauschwarz, ein viertes mit der Aufschrift des Menus ist rotviolett, in dieses Rotviolett hinein versinkt der grünliche Strich, der von der dunkeln Farbe aufgesogen wird. Das Blatt ist unschön und übt nicht die kleinste Wirkung aus. Ähnliches ist auf der Lithographie Répétition générale aux Folies-Bergère nachzuweisen.* Auch hier ist Papier und Stärke des Druckes vielfach gewechselt worden. Eine Lithographie steht auf gelbbraunem, eine andere auf gelblichem, eine dritte auf weißem Papier. Das einemal in ausgesprochenem, dann in mittlerem, dann in schwachem Druck. Das Blatt befriedigt den Künstler nicht, der Hintergrund stört ihn, er dient zu sehr nur einer äußeren Wirklichkeit, er stellt ein reiches Geschehen auf einen Boden, der viel zu bestimmt und daher auch viel zu eng ist, er verwischt zu sehr das Wesentliche in der Begegnung der beiden Gestalten. Wohl drückt der Künstler mit der sichtbaren Kulissenwand das nüchtern Sachliche, das Unangenehme, das Unwirtliche einer solchen Hauptprobe unmittelbar vor der wirklichen Aufführung aus, aber es tritt doch zu stark hervor, die Kulissenwände und das Räderwerk hemmen die Begegnung der beiden Menschen, in der durch alles Augenblickliche hindurch doch etwas Ewiges schimmert. So zieht Lautrec drei Blätter ab, auf denen der wirkliche Hintergrund überhaupt nicht sichtbar ist, und dann zwei andere, auf denen er in dunkle Töne zusammengewischt erscheint — und plötzlich lebt, was in den Gestalten an starkem

* Delteil 44.

Gehalt da ist, mächtig auf. Jetzt sieht man, daß die Wände des Hintergrundes den Menschen das Atmen verboten haben, eine geheimnisvolle Beziehung ist da, eine Belauerung, zwei Tiere springen sich an, ein Kampf zwischen Liebe und Haß.

Marcelle Lender. Lithographie. 1896

Ein Steindruckblatt, das man zu den stärksten Blättern von Lautrec rechnet, ist das Blatt Marcelle Lender, en buste.* Die Zeitschrift Pan hat es seinerzeit in Deutschland bekannt gemacht.

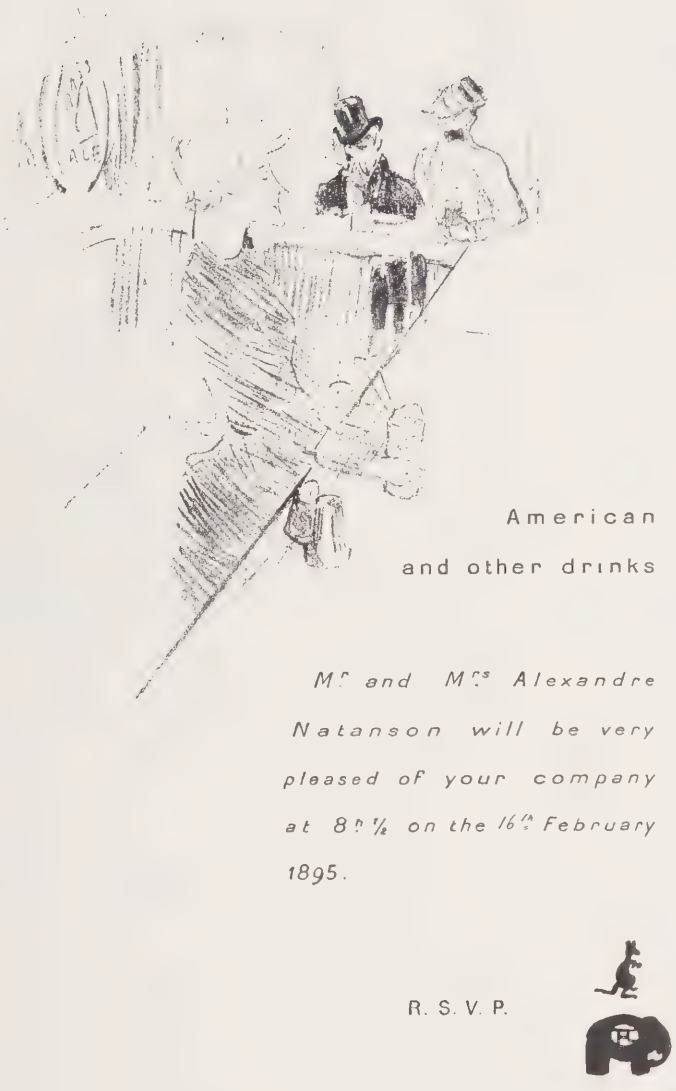
* Delteil 102. Vergleiche dazu: Meier-Graefe: Geständnisse meines Vetters. 1925. Ernst Rowohlt Verlag in Berlin, Seite 64—69.

Marcelle Lender ist in Nancy geboren und hat dort zuerst den Beruf einer Modistin ausgeübt, worauf sie sehr jung nach Paris gekommen und am Anfang im Théâtre des Batignolles in der Aventurière aufgetreten ist. Lange Zeit hat sie daraufhin am Théâtre Michel in Petersburg gespielt, 1889 kehrt sie nach Paris zurück und schafft sich nun am Théâtre des Variétés ihre besonderen Rollen, in denen sie rasch berühmt wird. Sie stirbt am 27. September 1926 im Alter von dreiundsechzig Jahren an einem Schlaganfall, von einer großen Zahl von bedeutenden Freunden betrauert, nachdem sie in den letzten Monaten ihres Lebens ihre prächtig eingerichtete frühere Wohnung verlassen hat, um in ein kleines Zimmer an der Rue d'Offémont zu ziehen. Bei ihrem Tod haben die Blätter berichtet, daß sie die Pariserin um das Jahrhundertende dargestellt habe wie sonst keine andere Frau.

Das Blatt ist eine Farbenlithographie in acht Farben und gibt ein Brustbild der Lender in ihrem spanischen Kleid. In der Nationalbibliothek von Paris kann man das Zustandekommen der Achtfarbenlithographie verfolgen. Man kennt das Blatt in drei Zuständen von verschiedener Größe; der dritte Zustand ist von der Zeitschrift Pan veröffentlicht worden. Aber alle Einfarbendrucke wirken wie endgültige Zustände, auch die, welche in die Zeichnung nur irgendeine oder einige Farben hineinbauen, zum Beispiel das Blatt, das als Farbe nur das Gelb der Haare und eine feine Wischung an der Stirn zeigt, und das andere, das Wärme und Farbigkeit durch das Rot entstehen läßt, das als scharfer Strich im Umriß des Gesichtes und im Augenwinkel auftaucht und als Wischung das Auge umgibt. Andere Blätter hingegen machen einen unruhigen Eindruck. Auf dem Blatt, wo über das Rot ein Blau gedruckt ist, sieht man deutlich, wie Rot und Blau absichtlich zusammengestellt sind, der blaue Brusteinsatz trägt eine rote Rose, blaue und rote Striche liegen im Kleid hart nebeneinander, der Umriß des Gesichtes ist rot, die Augenbrauen und Augenlider sind blau, in den roten Schmuck auf dem Haar sind blaue Pinselstriche gesetzt, zwischen diese Farben hinein wird dann das Grün des Mantels gelegt. Das letzte Blatt zeigt den endgültigen Farbendruck mit den Farben Grün, Grau, Gelb, Ockergelb, Mattkarmin, Zinnober, Preußischblau, Blaugrün.

Wohl ist es ein reizvolles Blatt, aber in seinem Reiz lebt etwas von der allzu flüchtigen und vergänglichen Schönheit der Mode, es scheint alt zu werden, wie

Kleider alt werden, auch wenn sie kaum getragen werden und trotzdem ihr Stoff neu bleibt. Auf diesem Blatt scheinen die Farben in den letzten Jahren alt geworden zu sein. Das Blatt steht in unserer Zeit ein wenig wie eine Frau, die für den Abend geschminkt und seltsam gewandet ist und so am grauen Wochentag auf der Straße erscheint: die Farben wirken dekorativ und stehen geschmackvoll nebeneinander. Dabei brechen sie doch auseinander, man fühlt es bei einem ersten Blick als leise, aber hartnäckige Beunruhigung, die die Wirkung mindert und die nur durch die Farbe entsteht; denn wenn man das Einfarbenblatt neben das Farbenblatt hält, so sieht man, daß es als Einfarbenblatt empfunden worden ist und daß der Künstler erst nachher daran gedacht hat, es zu einem dekorativen Farbenblatt umzubauen. So umzubauen, ist in jedem Fall eine gefährliche Sache; man kann einer Zeichnung, die als Zeichnung gestaltet ist, nur selten ein farbiges Gewand überwerfen, ohne sie damit auch irgendwie zu verdecken, zu schwächen.



Einladungskarte Alexandre Natanson. Lithographie. 1895

Zu den seltensten Blättern unter den Lithographien gehören die Menus. Sie werden heute zu hohen Preisen verkauft. Lautrec lithographiert sie meistens für

die Feste seiner Freunde und seiner Bekannten, zu Weihnachten, für den Geburtstag, bei einer Heirat, zu irgendeinem Vergnügen — und jedesmal führt er die Lithographie mit großem Vergnügen aus; wenn man ihn bittet, eine solche Zeichnung zu machen, erkundigt er sich zuerst nach der genauen Zahl der eingeladenen Gäste, dann entwirft er das Blatt, und in seiner Gegenwart werden nun die Lithographien in dieser bestimmten Zahl abgezogen. Manchmal zeichnet er auf die Blätter seine Freunde und die eingeladenen Gäste; oft kommt es vor, daß die Gäste (vor allem die Frauen) nach dem Bankett die Lithographien, die manchmal mit Weinflecken bespritzt sind, aus Vergeßlichkeit und weil sie den Wert nicht zu schätzen wissen, liegen lassen, und daß nun die Kellner, die von ihrem Wert durch die Händler unterrichtet worden sind, die Menus vom Tisch wegnehmen und sie den Händlern bringen, die sie schon damals zu ziemlich hohen Preisen verkaufen.

Ich weiß, man wird an diesen Lithographien auch aussetzen können. Aber der Vorwurf gilt immer nur Teilen und niemals dem Ganzen. Man trifft hin und wieder Schalen, die den Kern zu hart überdecken; doch sind die Bilder und Zeichnungen immer von einem seelischen Erlebnis her gefaßt, und wenn es ganz übermittelt ist, sind sie Meisterwerke.

Auf einer Lithographie stellt Lautrec die Flammentänze der Miss Loie Fuller dar, ein Einfarbenblatt, mit dem der Künstler viele Versuche gemacht hat.* Er hat es auch benützt, um Wirkungen zu erzielen, die denen der japanischen Farbenholzschnitte verwandt sind, und hat damit, weil es ihm nicht gelungen ist, Wirkungen erreicht, die ganz nur seiner Gestaltung angehören. Der Band Dc 362 der Bibliothèque Nationale in Paris zeigt auf den ersten Seiten sechs Abzüge dieses Blattes: zwei Füße, ein wogender Schleier, darüber, kaum sichtbar, ein Gesicht, der Schleier wird durch den Tanz der Frau hoch über die Bühne hinaufgeschwungen und scheint die Frau in die Bewegung hineinzureißen, die Rampe schneidet von links schräg ins Bild, phantastisch ragt noch schräg ein Cellogriff in die Gliederung, auf diese Art wird der Zuschauerraum als Dreieck von unten her abgeschnitten. Die ganz frischen schwarzen Abzüge hat Lautrec mit einem Watteschwamm von Hand gefärbt und hat zuletzt noch Goldstaub darübergestreut; der Grundton auf einem Versuchsblatt ist einmal braunviolett, der

* Delteil 39.

16 Mars 1895

53, Rue Rodier

MENU

La Bouillabaisse

Hors d'œuvre

Salmis de Perdrix bojé tzaria Krani

L'Agnelet roti

Le Sarigue en Liberty

Salads

Foies gras de l'oïe Fuller

Vegetables

Pièce humide

Cheese and Fruits

Ti Noir

Pivre Lilas Frotteurs

&

Champagne Charlie

Menublatt Lescau. Lithographie. 1895

Zuschauerraum graublau, der Schleier rechts von den Füßen rot, wobei das Rot verfließt und in Gelbgrün übergeht, das nun zum grünen Haar hinleitet. Aber man muß das sehen: die Gestalt wächst so langsam aus Rot heraus. In vier anderen Blättern ist jedesmal eine andere farbige Gestaltung versucht. Das erste Blatt ist mit einem Rahmenentwurf von Lautrec selbst aufgeklebt, der sehr platt und veraltet wirkt; man wird, wenn man ihn gesehen hat, für lange Zeit ein Unbehagen nicht los, und man denkt dabei an ganz schlechten Jugendstil. Ein goldbemaltes Ornament von Streifen und Formen, die Kleeblättern ähnlich sind und das mit gewollter Zufälligkeit in den Rahmen hineinstößt. Ein folgendes Blatt zeigt deutlich die Watteschwammwischung, die das Blatt wie ein Wellblech biegt, der Hintergrund ist wiederum ungefähr gleich, doch sind die Farben des Schleiers stärker und gehen unvermittelter ineinander über, die Füße und der unterste Teil des Schleiers sind gelb, dann kommt ein Zitronengelb, ein Orange, ein Karmin, ein Violett und endlich oben ein Blau. Das Blatt ist schön, doch wirkt das folgende weitaus bedeutender, weil es einheitlicher ist und in der Wirkung auch feiner. Es ist steil von links unten nach rechts oben gewischt, wobei der linke Zipfel des Gewandes von Goldbraun in Violett hinüberspielt —, und im vierten Blatt ist der Farbenklang wieder gewandelt.

Man hat die Tänzerin, die heute (ein Vierteljahrhundert nach dem Tode des Künstlers) immer noch auftritt, zu jener Zeit ungefähr so geschildert:

Aus Schatten wächst sie langsam in Licht und Feuer hinein, neigt den Kopf und lächelt, und plötzlich hebt sie ihn, hält die Arme empor, und die ruhigen Falten des Kleides fangen zu schwanken an, Musik klingt dazu, der Leib bewegt sich rascher, beugt sich nach vorn und nach rückwärts, zieht sich zusammen und dehnt sich aus, scheint zu wachsen, und aus der Frau wird eine Blume, und aus der Blume wird ein Schmetterling, wobei das Licht ständig wechselt, das ein Scheinwerfer auf die Schleier und die Gestalt legt, alles wird zu einem brennenden Wogen, die Farben wandeln sich und gehen ineinander über, bis alles in einer Feuerflamme emporschlägt.

Man erzählt sich ihre Geschichte damals in ganz Paris, und es ist eine hübsche Geschichte. Nach einer Übungsstunde im Lyzeum Sunday in Chicago kriecht das Kind auf Händen und Füßen auf die Estrade hinauf, dabei taucht ein rotes Flanellstück unter dem Röckchen hervor, das zu kurz ist und das nun die

Menge zum Lachen reizt, das Mädchen aber sieht darin Beifall, lächelt, geht in die Mitte der Estrade, sagt: „Das ist das einzige Gedicht, das ich kenne“, zupft ordnend an ihrem Kleid, kniet mit gefalteten Händen und mit geschlossenen Augen nieder und betet beim tiefen Schweigen der großen Schar ein Kindersprüchlein vor sich her. Das ist ihr erstes Auftreten. Einige Wochen später erhält sie ein Engagement, ist nacheinander Schauspielerin, Dichterin, wird dann bekannt, wird von Amerika nach Haarlem gerufen, und wie sie dort auftritt (so erzählt man), wird eines Abends ein Kistchen in ihre Wohnung gebracht, in dem sie ein Stück weißglänzender Seide findet, das ein Geschenk eines jungen Mannes ist, den sie einmal in London getroffen hat. Sie tritt mit diesem Stück Seide bekleidet in einem Stück auf, und die Wirkung ist groß; sie sucht sie daraufhin noch zu steigern, geht bald nach Deutschland, dann nach Paris, tritt in der Opera und in den Folies-Bergère auf, und erlebt hier bei ihrem ersten Auftreten einen ungeheuren Erfolg. Das ist 1893; von diesem Jahr an wächst ihr Ruhm ständig, alle Künstler wollen sie zeichnen, sie entwerfen Plakate für ihre Vorstellungen, die Zeitungen schildern ihre Erscheinung in geistvollen Essais. Die Darstellung von Lautrec gehört zu den frühesten überhaupt.*

Kuh. Sammlung Tapié de Céleyran

* So hat sie zum Beispiel Pal dargestellt. Mit hochgereckten Armen steht die Fuller inmitten ihrer wehenden Schleier, über dem Gesicht, das süß lächelt, steht das wirre Haar, das von einem dünnen Band umschlungen ist. Chéret lithographiert sie auf einem Plakat: mit gezierten Händen hält die Tänzerin ein Band, das sich in einem weiten Bogen über den Kopf emporschwingt; er versucht ein anderes Plakat: La Danse du Feu. Dann machen sich Lem, Bac, Choubrac an die Aufgabe; sie überbieten sich in süßlichen Darstellungen. Die Schilderung ist dem Aufsatz La Loie Fuller von E. de Crauzat entnommen. (L'Estampe et l'Affiche. 1897, Seite 243.)

Miss May Belfort beim Grüßen. Lithographie. 1895

ZWANZIGSTES KAPITEL

Wie reich wird nun dieses Werk, wenn man dem Gehalt der einzelnen Blätter nachgeht. Jedes einzelne führt zum großen Leben zurück. In jedem einzelnen zaubert er einen sachlichen und seelischen Zusammenhang hin. Ein Schriftsteller, der dem Künstler ein Buch gewidmet hat, nennt ihn in der Widmung Balzac du dessin. Das ist leicht hingeschrieben und trifft dennoch zu.

Mädchen sind mit reichen Freunden zusammen. Zutunlichkeit geht in Frechheit über. Sie sitzen äußerlich teilnehmend, innerlich gelangweilt am gleichen Tisch, haben hundert Gebärden (von außen her) für die verschiedensten Lagen des Lebens zu rascher Verfügung und streuen sie wie Sätze, die sie auswendig gelernt haben, in die Unterhaltung. Diese Dinge fallen nicht mehr auf, weil die Wiederholung sie ihnen zu eigen gemacht hat. Man sieht auf einem bestimmten

Miss May Belfort. Lithographie. 1895

Blatt, wie sie vermeiden, viel zu sprechen. Man errät die verschiedenen Gründe: weil ihnen fremde Sprachen Mühe machen; weil sie genug damit zu tun haben, das, was die Fremden radebrechen, verstehen zu können; weil das wenige, das gesagt werden muß, bald gesagt ist.

Wie Lautrec die Männer an diesen Vergnügungsorten darzustellen weiß! Sie fühlen sich zum Vergnügen verpflichtet. Sie besorgen es mit der stumpfen Gründlichkeit wie ihre Geschäfte. Gewohnheit, Langeweile, Snobismus treiben sie an. Er wechselt den Ausdruck ihrer Gesichter. Sie scheinen zu sagen: „Seht mich mit dieser Frau!“ Oft ist in ihnen Unruhe. Sie scheinen nachzurechnen, wieviel sie die Frau, die neben ihnen ißt und trinkt, kosten wird. Auf andern Blättern faßt ihr mißtrauisches Auge den Blick, der von den Frauen zu andern Tischen hinübergeht. Und wieder sitzen Mädchen und Frauen so stumm und müde nebeneinander, daß man fühlt, wie nur die Müdigkeit sie am Platz hält und Furcht, bald allein zu sein.

Auf der Bühne stehen Kabarettsängerinnen. Grelles Rampenlicht fällt auf ihre Gestalt. Ihre Bewegungen wollen groß sein — und sind doch hart, plump und gehemmt. Selten reißt eine Stimmung sie mit. Dann werden ihre Bewegungen tierhaft gelöst, weil sie sich einem Rhythmus, der sie erfaßt, willenlos unterordnen.

Er sieht Frauen, die nichts anderes sind als Träger schöner Gewänder, die ihre Bewegungen ganz auf das Kleid einstellen. Sie gehen so, als ob jeder Schritt unsichtbaren Schranken begegnen könnte. Sie werden zu hirnlosen Mannequins. Er sieht auch die andern, die auf Augenblicke ihr Gewand vergessen (nur sind sie viel seltener), und die ihm damit erst die lebendige Form zu geben vermögen. Sein untrügliches Auge sieht den Falten an, ob eine Bewegung von innen her, ob unbewußtes Straffen der Brust sie gelegt hat oder ob die Frau bewußt reizen will.

Er sieht das Weib, das die Haken schlägt, der Rampe entlangtrottet, dumm in die Menge grinst. Aber auch hier findet er, wie der begnadete Dichter das Wort, einen Zug, der das blökende Tier zum Menschen macht. Und wie das Wort, so erlebt man staunend den einzelnen Zug: ein Glimmen des Auges, feindlich und fremd, das die Dumpfheit durchdringt wie eine Ader reinen Goldes den Felsen, das anderes sagt als das Grinsen und Trotten, das den Ekel aufhebt und ihn in Mitleid verwandelt. Oder eine Müdigkeit, die verborgen werden soll, die nicht versteckt werden kann, die nun macht, daß man glaubt, die Frau trotte sinnlos auf ihrem eigenen Leib — und die zu rühren vermag.

Er sieht Mary Hamilton (die berühmte Diseuse) in elegantem Herrenanzug, zeichnet sie. Wenn man sie erblickt, weiß man, daß sie den Anzug als eine

ständig andauernde männliche Umarmung empfindet und daß jede Stelle ihres Leibes davon wie durch eine Hand gereizt wird. Ihre Hüften laden aus und sind aufpeitschend betont. Sie gleichen Brüsten. Die Frau steht hart vor dem Souffleurkasten. So stellen sich Menschen hin, die an Erfolg gewöhnt sind, mit allen Bewegungen kassiert sie Beifall. Das linke Bein ist leicht aufgestellt. Die rechte Hand holt zu begleitender Gebärde aus. Linkes Bein und rechter Arm schließen sich zu einer Bewegung zusammen, die dem Rand des Kastens gleichläuft und weit über das Blatt führt. — Er sieht den Kopf einer Schauspielerin, der über einem Vorhang sichtbar wird. Er hüllt sie wie ein Badelaken ein. Das Haar ist mit wirren Strichen angedeutet. Die Augen sind — wie der Vorhang — in breiteren Zügen gewischt und mit schwerblütigem Leben gefüllt. Links steigt eine kannelierte Säule empor. Sie scheint aus Papiermaché zu sein. Die dumpfe, verstaubte Luft eines Bühnenraumes ist eingefangen. — Er sieht eine Frau in überlegener Haltung, die mit dem blassen, anmutig schmalen Gesicht den Blick eines Mannes aufnimmt, der auf breithingesetzten Beinen neben ihr steht. Sie kostet ihn, wie der Kenner den Wein, zugleich aber löst sie mit einer lässigen Bewegung den Handschuh von ihrer linken Hand, hält den kleinen Finger der andern empor — wie es die gute Sitte der Zeit verlangt hat —, öffnet sachte die Lippen und blickt am Mann vorbei in die Ferne. Er aber sammelt seine Kraft in sein Auge, mit dem er drohen will (bis in die Schultern wirkt sich die Anstrengung aus) — und mit dem er kläglich bittet.* — Er sieht zwei Menschen auf einem Fest. Staub und Konfettis scheinen um sie zu wirbeln. Die schlanke Frau lehnt mit dem Rücken an der Brust des Mannes, die sich ein bißchen gehoben hat, streift mit dem einen Arm, der rückwärts greift, kosend bis zu seiner Schulter hinauf, legt den Kopf zurück, neigt ihr Gesicht dem andern entgegen, strafft ihren Leib zu ihm empor, trifft mit den Augen seinen Mund, scheint den Kuß vorwegzunehmen und ihn jetzt zurückgeben zu wollen. Der Mann hat mit der Hand ihren freien Arm nach hinten gezogen. Er sieht den Willen zur Hingabe in ihr mächtig werden. Er genießt das Unterliegen, hat sich in der Gewalt und wartet. — Immer wieder geht der Künstler diesem einen Geheimnis nach, das ihn sein Leben lang bannt, das sein Wesen in Spannung hält und das er leidenschaftlich in jeder seiner Formen verfolgt. Immer wieder gestaltet er die

* Delteil 113: Yahne et Maier. L'Age difficile.

Beziehung von Mann und Frau. Das Leben ist für ihn von solchen Spannungen trächtig. Er hätte sie als gesunder und schöngebauter Mensch anders ausgelebt. Und in dem Maße wäre der Wille zur Gestaltung schwächer geworden. Er hat die Frauen kennen gelernt. Aber die, denen er begegnet, sind so, daß eine Stillung seiner tiefsten Wünsche unmöglich ist. Diese Spannung zwischen Mann und Frau äußert sich in jedem Geschehen in anderer Form. Das gleiche Gesetz wirkt sich in zwei verschiedenen Gestalten verschieden aus. Aber Gestalt und Gehalt des einzelnen Menschen, der dargestellt wird, gehen jedesmal restlos zusammen. Die Kerne und Auswirkungen der beiden Wesen sind immer geheimnisvoll miteinander verwoben.

Auch wenn er nur Mann und Frau zusammen zeigt, werden sie dadurch nicht verfälscht. Und doch ist bei solcher Gestaltung die Gefahr der Verengung groß. Wohl wirkt das Spiel, das immer zwischen Mann und Frau hin und her geht. Es öffnet Wege in das Wesen der Menschen. Der Strich sucht Klarheit und gibt sie in Gegensätzen, die sich bedingen. Die Beziehung von Mann und Weib wird zum Zwiegespräch. Und wie die Striche sich folgen, so folgen sich Frage und Antwort. Die Menschen scheinen sich durch die Kleider hindurch auf die Körper zu sehen. Im Verlauf der Gestaltung schließen sich die Wesen enger um ihren Kern. Die Frau wird weiblicher; der Mann wird schärfer in seiner Art. Für jeden wird der andere Boden, aus dem er Nahrung zieht. Die Spannung, die zwischen ihnen besteht, befruchtet sie gegenseitig. Sie trägt sie über sie selbst hinaus dem andern entgegen. Und wiederum begegnen sich ihre Wesen geheimnisvoll von unten wie Wurzeln verschiedener Bäume im Wald. Hin und wieder sogar glaubt man ein Doppelspiel in jedem der beiden Menschen bemerken zu können: Kampf zwischen Kern und Schale.

So ist die Begegnung zweier Menschen in den Werken von Lautrec immer schicksalhaft. Sie ist so eindringlich, daß die äußere Gliederung keine Wichtigkeit mehr hat, daß Ort und Raum vergessen werden, daß eine Angabe, die darauf führen könnte, manchmal, auch wenn sie leise geschieht, stören muß. Und doch sind alle diese Blätter künstlerisch gebaut. Wo das Leben groß dargestellt wird, ist die Schöpfung immer gegliedert. Der Raum zwischen den beiden Menschen ist von der Spannung erfüllt, die ihr Schicksal ausmacht. Sie schafft die Luft seiner Werke. Dort, wo sie aufhört, ist das Blatt zu Ende.

Das Schicksal von Mann und Frau schillert in tausend Beziehungen, die sich in jedem Augenblick wandeln, und greift doch jedesmal erschütternd an eine Grundtatsache des Lebens. Stumpf erwartende Gier begegnet kühl berechnender

Warum nicht? .... Einmal ist keinmal. Lithographie. 1893

Bereitschaft. Und trotzdem sind die beiden Menschen im tiefsten in gemeinsamem Zwang befangen: Pourquoi pas?.. Une fois n'est pas coutume*. Satte Beruhigtheit wird von wünschender Spannung belauert. Hinter beiden gähnt die Nutzlosigkeit

* Delteil 40.

ihres Daseins: En quarante*. Ein Mann geht hinter einer Frau vorbei. Ein scharfer Blick trifft ihre Gestalt, die sich wollüstig empfangend mit äußerster Spannung auf diesen Blick hin sammelt: Mlle Lender et Baron**. Gezierter Eleganz und eingebildeter Überlegenheit eines Mannes begegnet die dumme Vergötterung einer Frau: Leloir et Moreno***. Einbrechendes Schicksal formt sich in zwei gekrümmten Leibern aus: Lugné-Poë et Baldy†. Über einen weibischen Mann ergießt sich teuflisches Lachen einer überlegenen Frau: Mlle Lender dans Mme Satan††. Auf einem andern Blatt ist ähnliches künstlerisches Wollen zu einem erschreckenden Bild geformt. Natur verkehrt sich in Unnatur. Die Frau fordert — ihr Unterleib stößt quallig in den Mann hinein. Der Mann scheint sich hinzugeben. Ein Blatt, das zum Brechen reizt. Es heißt: Ida Heath au bar†††. Das sind nur wenige Blätter. Man sieht, daß sie aus seiner frühesten Zeit gewählt sind, aber die Entstehungszeit spielt keine Rolle. Man kann alle durchgehen und trifft in jedem auf die Gestaltung eines neuen Erlebnisses.

Viele Lithographien haben die Gerechtigkeit und Ausgeglichenheit vollendeter Kunst. Darum wirken die dunkeln Werke sogar noch ausgeglichen und heiter. Das zeigt sich auch in den Blättern mit stürmischer Bewegung, wie es sich in den bewegtesten Bildern von Delacroix zum Beispiel noch nachweisen läßt. Dort, wo er zwei Menschen in ihrer Begegnung gibt, nimmt jeder so viel vom andern auf, wie er aus seinem eigenen Wert heraus fassen kann. So bilden sie in einem tieferen Sinn einen einzigen Umriß. Auch dann, wenn sie auf dem Blatt weit auseinander gezeichnet sind. Aus ihm (der nur zu erfühlen ist) ergibt sich die Gliederung.

So wird das Leben vor dem Auge des Künstlers zum leuchtenden Teppich mit wandelndem Spiel der Figuren. Sogar das, was zwischen den Menschen halb unbewußt hin und her webt, sieht er und weiß er wiederzugeben. Er zeichnet hinter einem Paar, das beim Nachtessen sitzt, einen Kellner. Sein Auge ist so, daß man sagt: Die beiden Menschen essen in einem geschlossenen Raum; der Kellner kommt hin und wieder, um zu bedienen; die Frau ist schön, er beneidet

* Delteil 42.
** Delteil 43.
*** Leloir et Moreno, Delteil 54.
† Delteil 55.
†† Delteil 58.
††† Delteil 59.

En quarante. Lithographie. 1893

den Mann, der sie begleitet. Aber er sieht auch das andere: Sie ist verführerisch, sinnlich und kalt, bis in die Seele hinein verdorben.

Wie erlauscht der Künstler in seinen Blättern die Frauen in ihrem ewigen Daseinsspiel um die Liebe! Er zeigt sie, wenn ihr Gesicht in ihre Hände hinuntersteigt, und wenn sie ihre Finger beobachten, ohne die Augen zu senken. Er stellt sie dar, wenn sie mit ihnen spielen, unbewußt oder schamlos, wie sie mit jedem Muskel in ihrem Gesicht, an ihrem Leib zu spielen vermögen. Alles an ihnen ist auf den Mann eingestellt. Freude und Trauer, Spannung und Müdigkeit dienen

immer nur dem einen: sie wollen dem Mann gefallen. Daneben zeichnet er Hände von Männern. Sie sind anders als die von Frauen. Sie können sich vergessen. Sie sind nicht zum Spiel und nicht als Schmuck da. Der Mann kämpft mit ihnen. Sie sind in der Erregung geballt. Sie hängen müde am Körper. Sie sind Faust oder Liebkosung.

Er faßt die seltsame Stimmung, die immer da ist, wenn weiße und schwarze Menschen nebeneinanderstehen. Wie oft begegnet er diesem Gegensatz gerade an den Vergnügungsorten auf Montmartre! Weiße und Schwarze sind von der gleichen Welle gehoben. Aber doch klafft eine Leere zwischen ihnen. Sie tut sich gerade dann zwischen ihnen auf, wenn sie sich am nächsten glauben. Auf einem der reifsten Blätter schwebt eine weiße Frau vorn vorüber. Sie hält in der blassen Hand einen Handschuh. Sie hat den Kopf nachdenklich gesenkt und seitwärts geneigt. Die Arme hängen am Leib. Ihre Linie wird vom Halstuch begleitet. Die Frau scheint sich ihrer Schönheit leise zu schämen. Hinter ihr steht eine Negerin, die die Arme in die Hüften gestützt hat, die von vorn gesehen und breit hingestellt ist. Der große Mund ist halb geöffnet. Die Augen stehen schief und glimmen in frecher Herausforderung. Schamvolle Güte steht neben tapsiger Lautheit. Zwischen solchen Wesen muß Feindschaft sein, nicht nur Fremdheit.

Ich weiß, ich rücke in dem, was ich nun sagen muß, den Blick den Werken zu nahe. Ich tue es einen Augenblick lang, um nachher diese Kleinigkeiten halbvergessen in der weiteren Betrachtung mitschwingen zu lassen. Ich habe vom Monogramm des Künstlers zu reden. Es ist berühmt geworden. Bei Ausstellungen setzt man es gern auf den Deckel des Katalogs. Und jeder, der die Lithographien Lautrecs auch nur flüchtig kennt, weiß von ihm. Und doch ist gerade dieses Monogramm ihm nicht so eigen, wie man allgemein glaubt. Es wandelt sich auf jedem Blatt, obwohl es scheinbar immer gleich bleibt; Lautrec ist Künstler bis in die Bezeichnung der Arbeit. Sie ergibt sich aus der gleichen Stimmung und aus dem gleichen Schaffensakt heraus wie das Werk. Es kommt sogar vor, daß das Monogramm in der Gliederung mitspricht. Daß es sie mitbestimmt. Daß es sogar eine neue Betonung in das Bildganze setzt. Und doch nie so, daß es absichtlich wirkt.

So ist das Monogramm in einem Pastell Étude de jeune fille links unten groß und mattviolett in braune Polstermöbel gesetzt. Im gleichen Ton ist der Unterrock des sitzenden Mädchens gemalt. Die Polsterfläche ist somit gleichmäßig

Das deutsche Babylon. Plakat für den Roman von Victor Joze.
Farbenlithographie. 1894

durchwirkt. Im Bild Jockei* ist es auffallend und in der Farbe der umreißenden Zeichnung unter das vordere Pferd geschrieben, das vom Rücken gesehen ist. Durch das schwere Zeichen scheint das andere Pferd, das davoneilt, festgehalten zu werden. Zugleich wird die gelbgrünliche und violette Fläche in der Art des Mannes im karierten Anzug, der das Pferd hält, wiederum aufgelockert. Es ist als Belebung und Abschluß der Schrift unter ein Blatt gesetzt, das den Kopf Désiré Dihaus darstellt. Es verstrebt die Gestalt der Jane Avril, die nach vorn stürmt, mit der Zeichnung hinter ihr und mit der dunklen Spritzung über dem Kopf. Auf einem andern Blatt steht es groß rechts unten. Und ebenso, wie der Künstler Strich an Strich setzt — mit jähem Abbruch und feinem Seitenzug —, setzt er das Monogramm, trocken und launisch, hin; und auch in einer ähnlichen Verflechtung von feinem und breiterem Zug. Dann wieder steht es als dekorativer Fleck in einem gelben Pinselstrich. Hin und wieder schafft es das Gegengewicht zu irgendeiner Bildform. Zum Beispiel zu einer kleinen und dunkeln Gestalt, die links oben aus dem Bild herauszuwandern scheint. Dann wieder bildet es das diagonale Gegenspiel eines Puderschachtelknopfes. Als farbiger Ausgleich in Orange gegenüber dem orangeroten Haar einer Frau ist es in eine Stuhllehne gesetzt. Im Blatt der Renée Vert reicht es über den unteren Rand der Hutschachtel in den Boden hinein: es scheint die Hutschachtel festzunageln und dämpft den unvermittelten Abbruch der Gestalt der Modistin. Oft ist es so gezeichnet, daß Flächen, die im Raume verschieden stehen, verbunden werden. Sie werden auf diese Art unauffällig in der Bildfläche festgehalten. Der Künstler hebt so bewußt die

Barbet und Mounet-Sully in der Antigone.
Lithographie. 1894

* Lautrec-Ausstellung in Winterthur, no. 254.

Möglichkeit jeder räumlichen Täuschung auf. Hier nähert er sich schon den Mitteln der Japaner. Er braucht das Monogramm als Gegenspiel für das hoch hinaufgeführte Bein einer Tänzerin. In einer andern Lithographie gleicht es die scharfgezeichneten Brauen der Sarah Bernhardt aus. Der Künstler füllt mit ihm auch Lücken des Blattes. Es gibt die Vermittlung zwischen Lithographie und gedrucktem Text, indem es wie zufällig in den Schriftsatz gesetzt ist. Wieder in einem Blatt bildet es eine reizvolle Überraschung. Die Goulue hält eine Peitsche in der Hand. An ihr Ende ist groß und wie ein Stück Blei, das ihr Schwung geben soll, das Signum gesetzt, das die Bodenfläche belebt und das Blatt nach unten abschließt. Als kostbarer Schmuckgegenstand (wie eine Goldschmiedearbeit) steht es neben Fleischplatte und Weinkühler im Pique - Nique. Auf einer andern Lithographie taucht es als Gegenstück zu einem Bild auf. Und ähnlich überlegt verwendet er es in den verschiedenen Blättern der Marcelle Lender. Je nach der Stellung der Frau auf der Zeichnung ist auch das Monogramm verschieden gestellt.*

Eine Reihe seiner Lithographien erfährt Bereicherung, Vertiefung und neue Belichtung durch Zeichnungen und Skizzen im Museum von Albi und in der großen Zeichnungssammlung seines Vetters Tapié de Céleyran. Manchmal bereitet der Künstler auf Bildern vor, was er nachher in einer scheinbar einfachen Lithographie noch einmal gestalten wird. Auf einen braunen Karton zeichnet er einmal Lucien Guitry (den Vater Sachas) und Marthe Brandès. Das Bild ist Farbenskizze geblieben, aber es ist das Werk eines Meisters. Zwei Menschen stehen sich gegenüber. Beide sind geisterhafte Mischung von klappernder Marionette und zuckendem Menschenleib. Jeder lebt in seiner eigensten Welt. Wo sich ihre Reiche begegnen, flirrt es. Der Mann reicht als drohende Macht nur an die Grenzen der Frau. Um die Frau herum scheint eine schützende Mauer zu liegen. Hier ist das Wechselverhältnis zwischen Mann und Frau, das viele Lithographien des Künstlers bestimmt, in Farbe und Ausdruck übersteigert. Es wirkt so stark, daß man den Atem anhält. Guitrys Gestalt ist mit kargen Pinselstrichen nur angedeutet. Der Kopf, der tierhaft scheint (der Kopf eines Panthers im Ansprung), ist schwarz eingefaßt. Er ist lauernd nach vorn gereckt. Zwischen die blau gezeichneten

* Einen Beweis dafür, daß sich Lautrec mit der Form seines Monogramms eingehend beschäftigt hat, findet man auf einem Blatt im Band VII der Sammlung Tapié. Darauf sind vier Versuche, die alle noch ziemlich schwerfällig wirken. Zwei davon weisen runde Form auf.

Lucien Guitry und Jeanne Granier. Ölskizze auf Karton. 1895

Augenlider ist ein weißer Tupfen gesetzt. Wenig unter dem Weiß des Augapfels brennen zinnoberrote Punkte, die über das Blau gelegt sind. Diesem Wesen steht die Brandès gegenüber. Ihr Leib biegt sich dem Mann entgegen. In diesem Entgegenbiegen zeigt sich tödliche Feindschaft. Weibliche List begegnet männlicher Drohung. Das Gesicht ist verkniffen. Auf den Wangen, die wie in Verwesung leuchten, sammelt sich das spukhafte Licht eines ganzen Raumes. Das Gesicht des Mannes besteht fast nur aus dem Umriß. Das der Frau ist gemalt und mit dem Pinsel durchgestaltet. Die schöne Stirn ist verdunkelt. Die Augen spielen in bläulichen Schatten. Die Brauen sind tiefschwarz und jäh, unruhig gezeichnet. Die Nasenspitze ist mit dem Grauweiß gemalt, das man auf der Haut toter Menschen sieht. Der verbissene Mund ist in seinem unteren Teil vor-

gestaut. Wie eine Krone liegt brandrotes Haar auf dem Kopf. Die Stimmung des Blattes geistert zwischen Drama und Maskenball.*

Viele Gestalten Lautrecs sind in künstliches Licht getaucht. Das sieht man vor allem in seinen Lithographien. Dann ist es in ihnen Symbol. Es ist ja viel mehr als künstliches Licht. Es ist das Schicksal der Menschen. Es ist mit ihnen verbunden wie Fleisch und Blut, wie der Atem und wie der Geruch ihrer Haut. Es ist ohne sie nicht denkbar. Ein Licht, das unabhängig bleibt, führt mit den Gestalten und Gegenständen eines Bildes verfängliche Taschenspielerkünste aus. Dieses andere Licht gleicht dem Helldunkel auf den Bildern von Rembrandt. Es ist über den Zufall einer äußeren Lichtquelle herausgehoben, die immer eine störende Macht bleibt, wenn sie sich nicht aus der Bildeinheit ergibt. Man findet es in der einfachsten Aktzeichnung, die mit wenigen Strichen flüchtig gesetzt ist. Man weiß, daß es in der Übersteigerung hellsichtiger Stunden geschaffen ist, es wird jedesmal mit dem Strich selbst geboren. Immer hat es die leise Betontheit des Leidens, die Verfeinerung und Wesentlichkeit, die sich im ganzen Umkreis seiner Gestaltung Ausdruck verschafft. Man sieht es in seinen Tieren, auf seinen Wagen sogar, auf dem Gesicht von Menschen, die er im Licht des Tages darstellt. Und immer erlöst es Gestalten und Gegenstände von allzu erdhaft gebundener Wirklichkeit. Es ist eines seiner bedeutendsten und zugleich verborgensten Stilmittel.

Manche Illustratoren seiner Zeit haben das gleiche Licht zu sehen geglaubt und haben es zu gestalten versucht. Sie haben es von außen her auf ihre Figuren gelegt. Sie haben so Zeichnungen und Bilder zu scheinbaren Reliefs überbaut. Man hat den Eindruck, die Künstler hätten ein Bild gemalt und nachträglich Lichtwirkungen darüber gepinselt.

Unter den frühen Lithographien von Lautrec findet man solche, die grell belichtet sind. Paula Brébion, Caudieux, einige andere noch, eine Reihe von Plakaten. Aber jedesmal sind die Lichtbetonungen stark in die Zeichnung verstrebt. Sie schließen sich sogar zu Strichen zusammen, die die Bedeutung von umreißenden Linien erhalten. Sie sind in der gleichen Art wie die Gestalten

---

* Museum von Albi, no. 36. Ein ähnliches Blatt auf der Ausstellung: Trente Ans d'Art Indépendant, Rétrospective, 1926, no. 3250. Mme S . . , Vuillard et Vallotton. Die Farbenskizze einer Tischgesellschaft. Im Besitz von M. Hessel.

selbst auf bestimmte Formen vereinfacht. Und doch täuscht es nicht darüber hinweg, daß in der Gestaltung ein Riß klafft. Man sieht auf der einen Seite die Vorlage und auf der anderen die Lichtquelle, die willkürlich gewählt ist. Sie schafft nun Beunruhigung. In Gedanken verschiebt man sie. Damit wird das Bild von Grund auf verändert. So fühlt man hier das Gerüst und dort den Behang, der äußerlich bleibt.

Wenn man neben die frühen Lithographien Lautrecs die erste Yvette Guilbert-Folge hält, sieht man den Weg von außen nach innen, den dieser Künstler gegangen ist und der sich in anderer Form auch in der Durchgestaltung der Gesichter Ausdruck verschafft, die aus einer strengen und eindeutigen Vereinfachung auf wenige Grundzüge sich zu solchen wandeln, die nur von innen her leben und auf denen viele Eigenschaften in einer bestimmten und doch beweglichen Spannung sich auswirken. Und das ist wieder der Weg, den jeder Künstler, der Lautrec verwandt ist, in seiner Entwicklung zu gehen hat: wie seine Mittel sich auch ändern mögen. Das Erlebnis des Lichtes, das ein Erleiden des Lichtes ist, wird in der Entwicklung der Bilder und Lithographien immer gestufter. Am Anfang spielt in der Darstellung die Freude eines Kindes an greller Wirkung und das Vergnügen an äußerlich auffallenden Mitteln mit. Dann kommt, wie Lautrec sich als Mensch so unvergleichlich bereichert, bald die Erkenntnis, daß grelles Licht nicht nur hervorhebt, sondern zugleich auch verdeckt und daß, wer gewisse Dinge zu deutlich sagt, zu entschieden andere Dinge verschweigt. Diese Erkenntnis kommt ihm zuerst nicht bewußt. Bei ihm ergibt sich alles aus einem inneren Wachsen heraus. Man glaubt sogar, in seinem Werk den Wellengang seiner Entwicklung fassen zu können, die Gliederung von Wachstum und Ruhe, das Steigen und Sinken eines menschlichen Lebens mit seinem Wandel der Blickführung nach innen und außen, mit Müdigkeit und erneuter Spannung. Dort, wo er mit gesammelten Kräften erlebt, erleidet er die Welt der Erscheinungen stärker. Dann erschüttert sein Werk. Dort aber, wo er müde ist, wird sein Strich einfacher (er hat dann hin und wieder die Einfachheit, die schon von Anfang an manches ausschließt), und so ist er nicht mehr so schwer mit seinem Erlebnis gefüllt. Die Welt der Erscheinungen ordnet sich nun zu einem schlichteren Ganzen. Der Strich geht Wege, die etwas begangen sind. Er wird gefällig und schön. Er ist nun voll gallischer Anmut. Aber wie bedauert man dann, daß er auf Tiefe verzichtet.

Der Trainer. Lithographie. 1896

EINUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Lautrec geht manchmal nur für wenige Tage nach London. Er nennt das ein go and back und freut sich jedesmal kindlich darauf.* Was andern unangenehm ist, genießt er wie ein Schauspiel, das zu seiner Belustigung aufgeführt wird. In Dover verläßt man die Eisenbahn, Lastträger und Matrosen stürzen sich auf die Reisenden. Geruch von Fett und Leder, Tabak und Seife. Schreiende Telegraphisten, die Telegramme für die Verwandten, die zurückgeblieben sind, aufgeben wollen. Kellner, die Tee in den Wagen bringen. Wenn schlechtes Wetter ist, stößt der Dampfer schrille Signale aus. Jedesmal besucht man die Bars (Boote auf Rädern): Dover oder The Queen Victoria. Nachher stellt sich Lautrec auf dem Schiff in einen dunklen Gang, von dem aus er in den Maschinenraum sehen kann. Dort arbeitet ein Mann, den er kennt: ein Maschinenmeister, mit dem er befreundet

* Ich folge in dieser Schilderung ziemlich genau der Schilderung Joyants: Lautrec, Seite 170.

ist. Er steht mit der Uhr in der Hand auf einer kleinen eisernen Brücke. Das Schlingern des Schiffes stört ihn nicht. Zwischen Kolben und Schwungrädern gehen die Leute, die ihm untergeordnet sind, hin und her und reiben mit Fett die Treibstangen und die Kolben der Treibstangen ein. Manchmal hebt eine Welle das Boot so hoch, daß sich die Schraube eine Weile im Leeren dreht und nachher so hart auf das Wasser klatscht, daß alle Wände des Bootes erzittern. Wenn Lautrec in Dover ankommt, lädt er den Maschinenmeister zu einem Porto ein. Sie trinken zusammen auf das Wohl der Maschine —, und meistens verpaßt dann Lautrec den Anschlußzug nach London. In London trinkt er dann selten oder gar nicht. Er macht sich über die Betrunkenen lustig. Vor allem über die Betrunkenen im Gesellschaftskleid, die dort häufig sein sollen. Aber gerade ihr Beispiel macht ihm das Trinken unmöglich.

Er macht in London immer die gleichen Spaziergänge. Fährt in einem Cab nach Cheapside zu Sweetings, wo man auf Blöcken von Eis Berge von Fischen und von Schaltieren sieht, unter denen man auslesen kann und die man hierauf in den oberen Stockwerken des Gebäudes sich auftischen läßt. Fährt am Horse Shoe und am Criterion vor und setzt sich hinter einem porter house steak nieder. Hält sich in den großen Barräumen auf, in denen schöne und sauber gekleidete Mädchen die Getränke auftragen. Besucht die unteren Räume des Verkaufshauses Liberty, in denen die Verkäuferinnen die wundervollsten Stoffe und Gewebe vorweisen. Zeigt seinen Freunden auch die National Gallery, wobei er der Praeraffaëliten wegen (von denen er sagt: „Ces gens-là me feront prendre Botticelli en horreur!“) hastig an Botticelli vorbeigeht. Vor Giotto, vor dem Kampf des Paolo Ucello, vor den Bildern des Piero della Francesca sich länger aufhält und in Betrachtung versinkt. Von einem Frauenbild des Piero sagt: „Ah! si l'on pouvait peindre comme cela! C'est peint simplement, comme un panneau de porte de voiture“. Und endlich wie einer Oase den Königsbildern von Velasquez zustrebt.

Joyant erzählt, wie er 1894 Lautrec an einem nebligen Tag nach Chelsea zu Whistler führt. Sie steigen in den obersten Stock eines unfreundlichen Mietshauses; suchen in endlosen Gängen den Weg; klopfen an die Türe der Werkstatt und treten ein, als eine trockene und jähe Stimme fragt: „What is it?“ Sie treffen den Künstler beim Malen an einem Triptychon. Er lädt sie zum Mittagessen im Café Royal ein, da er weiß, wie sehr sie sich an einem guten Essen zu freuen

vermögen. Sie ziehen ihren Gesellschaftsanzug an. Whistler ruft alle Küchenmeister her, die Lautrec mit einem spöttischen Auge betrachtet, versucht mühselig ein Mittagessen zusammenzustellen — und versagt. Die Unterhaltung ist daher gereizt. Joyant berichtet, man habe das Gebiet der Malerei nur flüchtig gestreift. Die beiden rächen sich. Sie laden Whistler zu einem Essen im Grill-Room des Criterion ein, wo Lautrec bei allen Angestellten bekannt ist. Whistler hat versucht, für seine Freunde ein Essen nach französischer Art zusammenzustellen. Der Versuch ist mißlungen. Die Franzosen kämpfen mit gleicher Waffe. Sie bestellen ein einfaches Essen (nach englischer Sitte): eine Rippe Ochsenfleisch. Das ist alles. Aber Lautrec hat sie ausgewählt. Er hat vorgeschrieben, wo und wie man sie schneiden soll. Joyant sagt, daß Essen sei diesmal vorzüglich gewesen.

Seit 1894 lebt auch Charles Conder in London. Seine Gestalt taucht hin und wieder im Werk von Lautrec auf. Die Gewohnheiten dieses Künstlers sind den Gewohnheiten Lautrecs in vielen Zügen verwandt. Das verbindet die beiden. Sie gehen zusammen aus. Sie tragen dann feierlich ihren Frack. Jacques-Émile Blanche hat den Künstler in einem Aufsatz, der kurz nach dem Tode Conders erschienen ist, geschildert: ein schlanker Mensch mit sehr magerem Gesicht. Er trägt lange Haare, die in einzelne Bündel getrennt niederfallen. Die blauen Augen haben einen weichen Blick, der immer getrübt scheint.

Hier rückt auch die Gestalt von Beardsley so scharf in das Blickfeld, daß man versucht wird, sie gegen Lautrec genau abzugrenzen. Beardsley und Lautrec sind verschieden. Das Werk des Engländers wirkt neben dem des späten Sprößlings eines hohen französischen Adelsgeschlechtes sündhaft und verdorben. Wilde hat einmal Beardsley in einem Gespräch mit dem Künstler selbst umrissen. Er hat das mit Mitteln getan, die der Kunst Beardsleys verwandt sind. Die Sätze wirken heute wie Motto vor seinem Werk. Er sitzt mit Beardsley zusammen und sagt ihm, er könne in seiner Gegenwart nichts anderes trinken als Absinth. Natürlich stimmt das nicht. Aber es ist geistreich gesagt. Er erklärt es so: Der Absinth ist im Vergleich zu allen anderen Getränken das, was Aubreys Zeichnungen im Vergleich zu allen anderen bildlichen Darstellungen sind. Er nimmt eine Sonderstellung ein. Er schillert in opalisierenden Tönungen wie das Dämmerlicht in südlichen Himmelsstrichen. Er hat den verlockenden Reiz seltsamer Sünden an sich. Er ist stärker als jedes andere geistige Getränk und bringt die unter-

Kopf eines herrschaftlichen Kutschers. Öl auf Karton. 1895

bewußte Persönlichkeit des Menschen an den Tag. Er ist genau wie Ihre Zeichnungen, Aubrey. Er zerrt an den Nerven und ist erbarmungslos. Baudelaire nennt seine Gedichte Fleurs du Mal. Ich werde Ihre Zeichnungen Fleurs du Péché, Sündenblumen nennen. Wenn ich eine von Ihren Zeichnungen vor Augen habe, möchte ich Absinth trinken, der die Farbe wechselt, wie ein Nephrit im Sonnenlicht, und die Sinne verklärt. Dann kann ich mich in das kaiserliche Rom zurückversetzen, in das Rom der letzten Cäsaren. — Wilde hat der Kunst Beardleys gegenüber große Abneigung empfunden. Sie steht seinem eigenen Wesen zu nahe. Er ist in allem ihr Partner. Darum schildert er sie ausgezeichnet. Die geistreiche Art des Frühreifen wird mit dem geistreichen Stil Wildes glänzend umschrieben. Er trifft sie an einer anderen Stelle noch besser. Er sagt einmal zu Frank Harris, Beardsley habe ein orchideenhaftes Wesen*. Wilde selbst hat Orchideen über alles geliebt. Man kann die Kunst Beardsleys kaum besser umreißen. Sein Werk steht da wie ein Treibhausgewächs mit sündhaft schönen Formen. Es scheint von Säften genährt zu sein, die keinen anderen Pflanzen Nahrung sein können. Eine Welt, in der man das Atmen verlernt. Die Leiber seiner Frauen haben die schmächtige Eleganz langstieliger exotischer Blumen. Sie alle sind beseelt formelhaft. Der ganze Leib dieser Frauen wird zum Geschlecht, aber dieses Geschlecht ist von einem Menschen erlebt, dessen Sinnlichkeit das rote Blut ganz entzogen ist. Es scheint aus Fieberträumen geboren. Die Kunst eines kränklichen Menschen, der sich aus Schwäche des Gefühls und des gestaltenden Triebs in die gesicherte Form eines Geschmackes rettet, der vollendet ist. Beardsley ist triebschwach. Wenn er triebstark erscheint, so ist es nur die Folge der Übersteigerung und Erregung, die sich aus einem ständigen Fieber ergibt. Man wird die Empfindung nicht los, die Zeichnungen seien in einem Rauschzustand entworfen und ausgeführt worden. Man hat den Eindruck, der Künstler sei nie anders als in seinen Träumen mit Frauen zusammengewesen. Die Hitze hat die Formen emporgetrieben. Sie haben keinen Leib, der sie trägt. Wohl wachsen unerwartete Reize empor. Sie steigen wie aus Flammen heraus. Und wie an Flammenformen hat man an diesen nur jenen leichten Anteil, den man an jeder Schönheit nimmt, die ihr Dasein nicht einer lebendig wachsenden Kraft verdankt.

Schon der Fünfzehnjährige hat die entscheidende Form gefunden. Sicher in

* Frank Harris: Oscar Wilde; Eine Lebensbeichte, 1924. Fischer, Seite 103.

einer ersten Fiebernacht. In wenigen Jahren sagt er nun, was er zu sagen hat. Sie ist ein geistreicher Fund. Nie wirkt sie wie unbewußte Äußerung. Immer wirkt sie wie ein ausgezeichnetes Mittel. Man sieht, sie ist nicht Gestaltung. Sie ist

Leloir und Moreno in den „Femmes savantes". Lithographie. 1894

Übersetzung. In einigen Fällen sogar wundervolle Übertragung. Sie hat den kränklichen Reiz und die müde Schönheit, die in den Bewegungen frühreifer Knaben ist, die mädchenhaft schön sind, und die früh sterben müssen.

Beardsleys Form kennt darum keine Entwicklung. Sie ist der Ausdruck einer

vielversprechenden Pubertät, der die Entwicklung zur wahren Männlichkeit versagt bleibt. Sie geht nie einen Irrweg, weil sie keinen richtigen Weg zu gehen hat. Und doch ist diese Form reich, wenn man genauer sieht. Beardsley kennt das malerische und zeichnerische Erbe des eigenen Landes. Schlafwandlerisch sicher wählt er aus diesem Besitz. Er kennt darüber hinaus Mantegna, Dürer und Botticelli. An ihnen wird ihm rasch geläufig, was er verwerten kann. Er kennt die Japaner und liebt sie und wird von ihnen beeinflußt. Mit verliebten Augen betrachtet er griechische Vasenbilder. Diese Beeinflussung ergibt geschickte Mischung mit andern Dingen und Formen. So schafft er zwischen den verschiedenen Gestaltungen eine Verbindung. Und was sie zusammenhält, das ist sein Fieber, das unter den Formen rauscht und sie blutlos verschmilzt.

Darum bleibt der Raum um Beardsleys Formen herum den Formen fremd, während in den Werken von Lautrec jeder einzelne Strich von ihm durchtränkt ist. Er ist nicht Stoff, aus dem sich die Zeichnung entwickelt. Er ist nicht Grund, aus dem sich die Zeichnung herausschält. Er ist nicht Raum, auf dem sich die Zeichnung ausbreitet und auf dem sie sich auch nach der Tiefe hin ausdehnen kann. Er ist nichts anderes als ein Hintergrund ohne Beziehung. Um diese Formen ist nicht Luft, so wie sie um Formen ist, die wirklich erlebt sind. Und auch der Raum hinter ihnen ist luftleer. Man hat für sie heimlich Angst: ein Abgrund, der Schwindel erregt, ist zwischen ihnen und ihrer Umgebung. So ist das Werk dieses Künstlers. Gibt es von ihm aus einen Weg zum Werk des Franzosen?

Der Künstler hat für alles, was in seiner Zeit geschehen ist, Teilnahme gezeigt. Aber er hat das Geschehen nicht immer in seinem Werk gestaltet. Den politischen Ereignissen ist er oft ausgewichen. Um 1894 tut er es nicht mehr, weil die Zeit unruhig ist. Schlimme Gerüchte über das Panama-Unternehmen gehen in der Menge um und schaffen überall quälende Unruhe. Und dann bricht plötzlich der Panama-Skandal aus.

Lautrec hat in den Gerichtssälen einen Teil des berühmten Prozesses verfolgt. Er hat bei diesem Anlaß seine Abneigung gegen die französische Republik zeigen können. Vier Lithographien hat er gezeichnet, die sich mit dem Prozess beschäftigen. In den Mappen der Sammlung Tapié findet man über vierzig Skizzen, die während der Gerichtsverhandlungen gezeichnet worden sind, und sicher sind noch weit mehr solcher Skizzen vorhanden.

Vor allem nimmt Arton, die Hauptgestalt dieses Teilprozesses, seine Teilnahme gefangen. Lautrec scheint auf seinem Gesicht den ganzen Prozess ablesen zu wollen. Er zeichnet ihn, wie er aufmerksam dem Gang der Verhandlungen folgt. Wie er schlau lächelnd für sich einen Ausweg zu entdecken scheint. Wie er hochmütig abwehrt. Das eine Mal sind die Lippen Striche, die ruhig untereinandergelegt sind. Das andere Mal verziehen sie sich ein wenig. Dann werden sie zuletzt zu einem raschen und starken Strich zusammengefaßt, der nach unten gezogen ist und der in dem wulstig ausgesackten Kiefer seine Verstärkung erfährt. Er zeichnet den Schädel Soudais und geht den runden und schwammigen Formen liebevoll nach. Er zeichnet das breite und etwas gequetschte Gesicht de Sestis mit dem aufgezwirbelten Schnurrbart. Er greift Rechtsanwälte heraus und zeigt in ihnen Bauern, die in der großen Stadt mit Eifer zu Einfluß und Ansehen gekommen sind —, und setzt mitten unter sie seinen vergnüglichen dicken Freund Maurice Guibert. Als ihn die Verhandlungen etwas ermüden, zeichnet er zur Erholung Karikaturen daneben, die ihm von einem Gesicht, dem er unter den Zuschauern begegnet, eingegeben werden. Oder er zeichnet eine einzelne kleine Beobachtung, zum Beispiel wie die Hand des Fräuleins de Marsy sich auf die Schranke stützt in dem Augenblick, da sie zur Zeugenschaft aufgerufen wird.

Alle vier Lithographien haben in der Gliederung gemeinsame Züge. Jedesmal sind sie um eine Hauptgestalt verteilt: um Dupas, um Ribot, um Soudais, um Mlle Marsy. Drei Blätter sind nach links und rechts oben durch Schutzleute abgeschlossen (Déposition Ribot, Déposition Soudais, Déposition Marsy). Und in diesen gleichen drei Blättern geschieht der Abschluß nach der einen Seite hin durch eine Gestalt, die vom Rücken gezeichnet ist. Man denkt an Lithographien von Daumier und von Forain. Doch schält sich ein Gegensatz klar heraus. Die Blätter von Daumier sind wärmer. Sie tragen weit mehr vom allgemeinen Leben in sich. Ein Bürger mit flammender Entrüstung über die Ungerechtigkeit und über die Verderbtheit der Rechtsanwälte und der Gerichtshöfe hat sie entworfen. Nur selten sind sie durch Übersteigerung ihrer Menschlichkeit entkleidet, hingegen werden durch diesen Kampf viele Kräfte in ihnen freigelegt. Man sieht in Daumiers Blättern: es sind Richter aus Frankreich, die von einer bestimmten Regierung angestellt sind, und wenn sie stolz aneinander vorübergehen, so liest man aus ihren Gesichtern ganze Geschichten ab. Daumier spottet in seinen

Lithographien, die Richter darstellen, so treffend und sicher und manchmal so blutig, wie nur ein Mensch spotten kann, der durch diese Rechtsanwälte und Gerichtshöfe selbst vielfach verletzt worden ist. Weil er aus einem starken Erlebnis heraus die Gestalten übersteigert, bleibt um sie herum die besondere Luft. Man glaubt, der Künstler habe Freunden und Gegnern, die er gezeichnet hat, irgendeinmal im Leben die Hand geschüttelt und habe sie mit der gleichen Hand nun gezeichnet.

Die Lithographien von Forain wirken bedeutend kälter. Sie heben die Dinge und Menschen zu hart aus den menschlichen Beziehungen heraus und zeigen viele Züge, die mit Degas verwandt sind. Die gute Einzelbemerkung ist diesem Künstler wichtiger als die Gesamtbeobachtung. Er ist scharf auf den Augenblick eingestellt, den er mit dem Auge eines Weltmannes erfaßt. Aber wenn man im Werk von Daumier immer wieder bewundert, wie sehr eine ethische Entrüstung restlos künstlerischen Ausdruck gefunden hat, so weiß man, wenn man das Werk von Forain betrachtet, daß er nicht ethisch empfindet, daß er nicht sittlich entrüstet ist, sondern daß er als Moralist die Dinge, die menschlich sind, ein wenig spöttisch und oft ironisch sich ansieht und daß er dazu moralische Bemerkungen macht. Und weil er menschlich viel weniger am Geschehen beteiligt ist als Daumier, so ist er es letzten Endes auch als Künstler. Er geht dem Augenblick mit Folgerichtigkeit nach und kommt jedesmal zu verwandten Ergebnissen. Sein Strich ist meistens farblos und scheint auf die Vervielfältigung Rücksicht zu nehmen. Hin und wieder wirkt er wie eine flüchtige, wenn auch geistreiche Aufzeichnung des Plans einer Karikatur, die durch die Legende gegeben wird.

Zwischen diesen beiden Gestaltungen steht die von Lautrec. Er ist dem Gerichtsleben immer fern geblieben. Diese Mächte reichen gar nicht an ihn heran. Hier rächt sich wiederum die Vereinsamung seines Geschlechtes. Er erfaßt wohl, was in diesen Kreisen geschieht, aber er hat die Gewalt dieser Klammern nie fühlen müssen. So betrachtet er das Geschehen wählerisch —, und das ist sicher nicht die richtige Art. Mit kühler Verächtlichkeit sieht er in den Haufen von Schmutz, Käuflichkeit und Verderbtheit. Diese Verächtlichkeit rückt vom Gegenstand ab, aber sie gibt Verblassung und nicht Übersicht. So enthalten seine Blätter Feinheiten und prächtige Beobachtungen. Aber diese Einzeldinge sind letzten Endes gerade hier heimatlos. Sie machen das Ganze unruhig. Sie liegen wie Edelsteine

von verschiedenem Wert und ungeordnet nebeneinander. Die guten Stellen spannen ein Netz über das Blatt hin, doch deckt es sich nicht mit dem inneren Bau des Bildes. Die letzte überzeugende Tiefe fehlt den Gestaltungen. Ich sage das, weil es Kritiker gibt, die in diesen vier Lithographien die vollkommensten Leistungen Lautrecs sehen.

Karneval. Lithographie. 1894

Man überblickt das gesamte lithographische Werk des Künstlers. Er hat die Gesetze, die in jeder Schöpfung wirken müssen, damit sie den Eindruck des Lebens schafft, soweit ans Licht gehoben als es überhaupt möglich ist. Er hat seine innere Schau nicht nur als endgültige Form erlebt, auf die sich die Gestaltung hinbewegt, sein Blick scheint hinter diese innere Sicht des Werkes selbst gedrungen zu sein wie durch die Schale zum Kern. Und doch ist das Unfaßbare auch in der klaren Schöpfung erhalten. Was er in seinem Werk zu gestalten sucht, scheint unmöglich wiedergegeben werden zu können. Was er findet, ist immer herrlich und stellt das Unmögliche als leichte Möglichkeit hin. Und trotzdem ist es nie mit Leichtigkeit erreicht worden.

May Belfort an der Bar. Lithographie. 1895

Wenn man seine vielen Skizzen zu den Lithographien durchgeht, so sieht man auf wie vielen Wegen er gesucht hat, ohne auf ihnen alles zu finden, was ihm vorschwebt. In der Folge der Versuche ist wohl etwas da, was man Wachstum und Ausreifen nennen mag. Aber jedesmal ist die Gestaltung von einer andern Seite angepackt und sind die Mittel so gelagert, daß man deutlich sieht, wie sie von einem andern Geist getragen sind und daß sie voneinander so verschieden sind, wie die einzelnen Gestaltungen von der letzten. Und immer sind sie geheimnisvoll. Es gibt Werke von bedeutenden Künstlern, deren Form für uns kein Geheimnis enthält, die uns begreiflich erscheinen, die irdisch umrissen sind —, selten gehört ein Werk von Lautrec zu diesen.

Und etwas zwingt immer wieder zum Staunen: fast alle seine Lithographien scheinen zu strahlen. Schimmernde Tropfen fallen von ihnen wie vom nackten Leib, der aus klarem Wasser emportaucht. Und immer bleibt der Weg ins Innere frei. Immer ist die Gestalt mit dem Innersten der Schöpfung verbunden. Immer

bleibt die Form dem Gehalt gegenüber demütig. Das Sichtbare wird mit dem Unsichtbaren so verbunden, daß die Seele zum Auge wird, wenn sie dem Werk begegnet, und das Auge zur Seele, daß eines das andere ersetzt und sich ins andere wandelt — und dieser ständige Wandel und diese immerwährende Befruchtung des einen durch das andere erzeugt das unbeschreiblich schöne und unvergeßliche Flimmern, das Lautrecs reinste Schöpfungen krönt.

Fräulein Pois vert. Lithographie. 1895

Mädchen mit Hund. Öl auf Karton. 1891

ZWEIUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Es gibt einen einzigen Ort, an dem Lautrec sich frei und gesichert fühlt: die öffentlichen Häuser der Rue des Moulins, der Rue d'Amboise, der Rue Joubert. Wenn er dorthin geht, sagt er zu den Freunden: „Je vais planter ma tente au bordel." Er lebt dort wochenlang wie zu Hause. Als Künstler und Mann. Als Künstler: er hat die nackten Frauen satt, die sich in angelernten Stellungen in den Ateliers zeigen. Hier sieht er die nackten Frauen in den Augenblicken, da sie sich nicht beobachtet glauben. Er ist nicht allein. Auch seine Freunde — die Ärzte — kommen hierher. Aber er lebt in ihnen nicht nur als Mann, der die Frau begehrt, sondern als Freund und Kamerad dieser Mädchen. Das bedeutet

viel. Wenn er damit auch nicht allein steht. Die Japaner sind ihm vorangegangen. Lautrec kennt aus Schilderungen die japanischen Freudenhäuser. Er erzählt seinen Freunden davon, und vergleicht sie mit denen, die in seiner Stadt sind. Er weiß von den fünfzig Häusern des Yoshiwara, die innerhalb eines Schutzwalles liegen. Die Oiran ist nicht das Mädchen der öffentlichen Häuser von Paris. Sie ist die Kurtisane mit vornehmer Erziehung. Sie lernt den Tee auf solche Art bereiten, wie es die strenge Überlieferung vorschreibt. Ihr Geruchsinn ist so verfeinert, daß sie alle Wohlgerüche auswendig kennt. Gerade das muß Lautrec gefallen. Sie liest, sie singt, sie schreibt, sie zeichnet, sie tanzt, sie dichtet. Große Dichterinnen von Japan stammen aus der Schicht der Oiran. Man hat herrliche Lieder und Gedichte dieser Frauen erhalten und gesammelt. Die Mädchen kommen aus allen Gegenden des japanischen Reiches zusammen. Sie müssen sich an diesem Ort ihre verschiedenen Mundarten abgewöhnen. Denn im Yoshiwara spricht man eine eigene Sprache. Sie ist gewählt und voll von all den schönen Dingen, die japanische Dichter je gesagt und gesungen haben. Darum hat sie auch einen Anflug von Altertümlichkeit. Der Japaner gewinnt solche Frauen nicht beim ersten Mal. Er scheint in der Liebe so weise und überlegen zu sein, wie in der Kunst. Wie spielt er mit seinen Formen! Er ordnet sie weise nach einem Ziel. So spielt er auch mit den Formen der Liebe. Er ordnet sie nach einem bestimmten Ende. Und Anfang, Weg und Ende sind sinnvoll miteinander verschlungen. Der Japaner weiß die Steigerung zu genießen. In dieser Steigerung liegt sein Genuß so sehr wie in der Erfüllung. Er findet den Weg nach dem Ziel hin schön. Er sieht ihn vom Licht des Endes her überstrahlt. Ein erster Besuch bei den Mädchen vermittelt nur flüchtiges Sehen, das schafft den Traumzustand, aus dem das Wirkliche herauswachsen wird. Ein zweiter Besuch erlaubt zarteste Aufmerksamkeit. Ein dritter Besuch bringt die Bekanntschaft. So ist dieses Leben von feinen Formen durchwirkt. Man läßt auch diese Dinge geruhsam von innen her reifen. Die Sitten der grünen Häuser schreiben den Japanern vor, das Kleid zu wechseln, wenn sie an diesen Ort kommen. Sie müssen das Kleid des Hauses tragen, damit ein Mann dem andern gleich ist. Ist es bloß Zufall, daß Lautrec sich hin und wieder in japanische Gewänder gekleidet hat?

Solche Dinge sind erst in jenen Tagen in Paris bekannt geworden. Man hat die japanischen Buntdrucke daraufhin auch mit verwandelten Augen betrachtet.

Sie haben wieder auf anderen Wegen dahin geführt, die Verschiedenheiten zwischen Abend- und Morgenland klar zu sehen: in der Kunst und im Leben und in den Sitten der Völker.

Von diesen Schilderungen geht der Blick von Lautrec zu den Mädchen zurück, die er selber kennt und gut kennt. Ihre Welt ist anders. Von Freude ist darin wenig zu sehen. Sie tun, was sie tun müssen, wie ein Handwerk. Japanische Freudenmädchen tun es wie eine Kunst. Aber diese Welt gefällt ihm trotzdem. Sie kommt einer Stimmung seines eigenen Menschtums entgegen. Und weil ihm diese Welt gefällt, stellt er sie dar. Dabei mag etwas Entdeckerfreude mitgewirkt haben. Allerdings ist er wiederum nicht der erste, der sie dargestellt hat. Rops und Degas sind ihm vorangegangen; auch Raffaëlli, auch Guys.

Wenn man die Bilder von Lautrec mit denen vergleicht, die andere Künstler von den Mädchen dieser Welt gemalt haben, sieht man, wie alle andern diese Menschen von außen her dargestellt haben. Sie haben sie oberflächlich gesehen. Sie scheinen vorsichtig, mit Handschuhen, an diese Mädchen herangegangen zu sein. Sie haben ihnen ein eigenes Wesen abgesprochen. Sie glauben sie viel zu einfach und können sie daher nie wirklich sehen. Sie zeichnen die Mädchen, und durch irgendwelche Züge, die sie von anderen Ordnungen her an das Bild herantragen, machen sie die Mädchen zu dem, was sie in ihnen sehen wollen. Oder sie sehen in ihnen Modelle, die man nicht allzu ernst nimmt, und die man einfach nach den Stunden bezahlt, die sie sitzen. Ihre Gesichter bekommen die Gleichgültigkeit von Gesichtern der Zehnminutenstudien der Zeichenschulen. Lautrec sieht, daß diese Mädchen einfache Geschöpfe sind. Aber auch einfache Geschöpfe tragen vielfältiges Leben in sich. Ein innerlich reicher Mensch vermag einfache Menschen so reich zu sehen, wie sie in Wirklichkeit sind. Es ist nur eine Frage der Zeit, sie in ihrer Stufung kennen lernen zu können. Und er ist nie versucht, sie ärmer zu machen, als sie sein müssen.

So sieht er, wie sich diese Mädchen von einander stark unterscheiden. Sie stehen alle an einem verschiedenen Ort. Die Stellung jedes einzelnen Mädchens zu ihrem Beruf ist verschieden, ist so verschieden wie die Stellung von Arbeitern zu ihrem Beruf nur sein kann. Sie sind auf verschiedenen Wegen dazu gekommen. Einem flüchtigen Blick werden sie allerdings als gleiche Wege erscheinen. Ihre Unterschiede zeigen sich gerade darum so deutlich, weil sie ein geordnetes Leben

Nagelpflege. Öl. 1891

führen, das in jeder seiner Stunden so genau geregelt ist, wie das Leben in einer Kaserne. Auf gleichem Grund heben sich ihre Verschiedenheiten klar von einander ab.

Die Mädchen verbringen einen großen Teil des Tages mit Geschäften in diesem Haushalt. Ihr Leben ist streng geregelt. (Zum Beispiel — Joyant, Seite 158 —: einige Mädchen wechseln einmal heftige Worte. Eine Unteraufseherin sagt daraufhin sofort: „Mesdames, où croyez-vous être?“) Und dabei äußern sich viele hausfrauliche Züge. Einige Mädchen sind mit Begeisterung bei diesen Dingen. Andere wieder suchen sich davon wegzustehlen. Einige sind still, und andere singen sentimentale Lieder. Kleine Ereignisse werden wichtig. Und in jedem schält sich das Leben und Wesen des einzelnen Mädchens klar heraus. Jede Handlung stuft sie vor dem betrachtenden Auge des Künstlers. Wenn man

zum Essen geht. Wenn ein Mädchen Geburtstag hat. Wenn man sein Geld erhält und entdeckt, daß ein anderes Mädchen mehr erhalten hat. Wenn man einen Teil dieses Geldes nach Hause schickt. Wenn eines der Mädchen krank wird und für einige Zeit verschwindet. Wenn die Wäsche gebracht wird und wenn die Mädchen sie untereinander vergleichen. Wenn man Blumen geschenkt bekommt und die Mädchen darüber reden, welche ihnen am besten gefallen. Wenn ein Mädchen einen neuen Hut kauft oder ein neues Kleid oder neue Wäsche. Wenn die Freundschaften der Mädchen sich untereinander lösen. Wenn ein Mädchen einen Menschen aus der besseren Gesellschaft findet, der es aus dem Hause herausnimmt, um mit ihm zusammen zu wohnen. Wenn ein Mädchen einen besonders hohen Gast gehabt hat. Wenn sie zu einer bekannten Kartenschlägerin gehen. Wenn es Abend wird und die Mädchen doch manchmal in eine leise Spannung geraten.

Lautrec trippelt in dieser Welt als vergnügter Betrachter herum. Jede Ecke des Hauses durchsucht er. Jeder verstohlene Winkel nimmt seine Teilnahme in Anspruch. Er humpelt mühsam und eifrig die Treppen auf und nieder. Er ruft die Mädchen bei ihren Namen. Er legt in diese Namen verschiedenen Stimmungsgehalt, je nachdem es der Name verlangt oder die Artung des Mädchens. Er singt, wenn er so auf und nieder steigt, mit komischer Begeisterung: „La République nous appelle! . . . La République nous-y attend!“ Die Frauen stehen vor den Türen und in den Gängen herum. Sie haben die Hemden flüchtig über den Leib gestreift. Darüber liegt ein farbiger Morgenrock. Und Lautrec bittet sie, miteinander zu tanzen. Sie fassen sich an den Hüften und tanzen nach der Musik eines Automaten. Sie tanzen in seiner Nähe und hierauf etwas von ihm entfernt, und er staunt jede ihrer Bewegungen an und denkt dabei an den Frühling von Botticelli und an die Fresken Benozzo-Gozzolis und redet mit seinen Freunden von diesen Dingen.* Er hat zu diesen Mädchen eine Zuneigung, die ihnen allen gilt. Sie nährt sich aus vielen Dingen.

Dann verbindet ihn mit ihrem Schicksal ein anderes Gesetz. Das Leben liebt es, in einem Volk so den Ring zu schließen, daß der, der vielen zu befehlen hat, mit dem zusammenkommt, der vielen zu gehorchen hat. Lautrec und diese Mädchen stehen der beruhigten Mitte gleich fremd gegenüber. Der Künstler hat

* Maurice Joyant: Lautrec, Seite 150.

eine ausgeprägte Natur. Wer in seinen Kreis kommt, muß sich ihm fügen. In solchen Naturen sind die Spannungen groß. Sie verbieten dem Menschen, ein beruhigtes Gleichmaß als ständigen Zustand des Lebens überhaupt zu erleben. Lautrec kann, wenn er sich in seiner Gesellschaft nicht wohl fühlt, unmöglich langsam um eine Schicht tiefer steigen und sich neue Lebensmöglichkeit suchen. Sein Wille hat hier nichts zu sagen, die Stimmung alles. Natürlich wird er auch dort Freunde finden. Sein Abfall wird aber so entschieden sein, als er nur sein kann. Man bewegt sich in seinen Kreisen frei: in einer bestimmten Art. Man bewegt sich in dieser Umgebung auch frei, in einer andern Art. Doch kann er (letzten Endes) wiederum gegen sein Blut nichts tun. Er wird sich in den verschiedensten Kreisen immer als der gleiche erweisen. Er trachtet darnach, seine Umgebung in seinen Rhythmus zu bannen. So entsteht eine Spannung, die fruchtbar sein kann. Er fühlt sich in diesen Kreisen wohl, weil sie reich an menschlichen Schicksalen sind. Er paßt sich soweit an, als es ihm von innen her möglich ist. Aber erst in der größten Freiheit findet ein Künstler die strengste Form. Erst dort, wo sich ihm kein äußerer Zwang entgegenstellt, vermag er ganz seinem innern Zwang zu leben. In der Abkehr von der Bürgerlichkeit ist hin und wieder bewußte Haltung verborgen. Lautrec liebt es, ernste und streng gesinnte Männer in diese Umgebung zu führen, um dann sehen zu können, wie sie sich in solchen Umständen benehmen. Er wählt seine Opfer unter Männern, die im künstlerischen Leben eine hohe Stellung einnehmen. Eines Tages will Durand-Ruel die Werkstatt des Künstlers besuchen. Er vermeidet im allgemeinen das Viertel, in dem sich Lautrec aufhält. Der Künstler bittet ihn gerade darum zu sich an die Rue des Moulins. Durand-Ruel fährt mitten im Tag mit seiner Kutsche vor dem Hause vor, das ihm Lautrec genannt hat. Aber der Kutscher, der strenger ist als sein Herr, weigert sich, den Wagen vor dem Gebäude halten zu lassen und lenkt vor das gegenüberliegende Haus, in dem zu seiner Beruhigung ein bekannter Sammler wohnt.

Lautrec sieht diese Frauen und Mädchen so, wie sie in Wirklichkeit sind. Er gibt, wenn er sie zeichnet, zugleich die Luft, die um sie herum ist. Er ist von außen her mit den Erlebnismöglichkeiten eines gereiften Menschen zu ihnen gekommen. Und er ist bei ihnen geblieben. Nicht nur, um sie kennen zu lernen, sondern weil er sich in ihrer Gesellschaft wohlgefühlt hat. Man muß das betonen.

So hat er sie in dem ganzen Umfang kennen gelernt, der einem Menschen möglich sein wird, weil Neigung und scharfe Beobachtung gleichmäßig beim Entstehen seines Werks mitgeholfen haben.

Zudem ist sein Körper das Gefäß starker Leidenschaften. Sie branden an der Mißgestalt seines Körpers auf. Sie können sich bei ihm in seinen Kreisen nicht auswirken. Man zeigt keine Lust, das Geschlecht eines Krüppels fortzuführen. Gerade weil er das im Grunde für seine Kreise anerkennt, leidet er so sehr darunter. So geht er wiederum dorthin, wo ihm die Auswirkung leicht gemacht wird.

Er stellt sich in die Menge, um nicht aufzufallen. Und das Leben spült durch jene Häuser Tag für Tag Massen von Menschen, die von Gestalt nicht anders sind als er selbst. Er steht in der Mitte des Stroms. Aber über allem bleibt sein waches Bewußtsein. Dann ist er reich und trägt einen großen Namen. Diese beiden Dinge werden selten den Mädchen zugleich geboten. Sie wissen es so sehr zu schätzen wie Mädchen anderer Klassen.

Aber Lautrec ist eine so gestufte Natur, daß ihm die bloße Auswirkung seiner Sinnlichkeit nicht genügen kann. Reiche Naturen werden damit allein wohl selten auskommen können. Wenn er mit einer blonden Frau, die er auf einer Schiffsbrücke sieht, nach Afrika fahren will, so liegt darin viel mehr als nur sinnliche Leidenschaft.

Er liebt die Frauen, vor allem die heiteren Geschöpfe mit hundert wechselnden Launen am gleichen Tag. Sie sind wie Wolken, die vor dunkelndem Himmel spielen. Aber sie müssen offen sein, sich natürlich geben wie Wild, das sich im Freien bewegt. Wie selten begegnet er ihnen! Wenn er mit ihnen zusammen ist, geht er mit Liebenswürdigkeit auf ihre wichtigen Nichtigkeiten ein. Er nimmt ihr Spiel so ernst, wie es genommen sein muß, um sie darin schön werden zu lassen. Er nimmt die hundert Dinge ernst, die sie sagen. Jeder Satz ist wahr und widerspricht doch dem nächsten. Er bewundert die Frische ihrer einfachen Äußerungen. Er nimmt sie wie schöne Entdeckungen aus den Häusern mit und berichtet sie seinen Freunden. Er holt den Grund ihres Wesens aus all dem heraus. Wenn er mit harmlosen guten Frauen zusammen ist, kann er nicht immer die Traurigkeit und seine schweifenden Wünsche verbergen.

So geht er manchmal von einem öffentlichen Hause weg zu einer Freundin,

die er le Croquesi-Margouin oder le Margouin nennt. Dieser Weg ist nichts anderes als ein Gang von einem innern Ende zum andern. Die Freundin ist eine junge Modistin mit einer Last blonden Haares, mit liebem Gesicht und mit gütigem Wesen. Und dort löst er aus, was von seinem eigenen Wesen im Zusammensein mit den andern Mädchen kein Ziel gefunden hat. Er malt in den letzten Jahren nach ihr ein inniges Bildnis. Zu ihr ist er ganz wie ein Freund. Man sagt, er sei glücklich gewesen, wie sie einem seiner Bekannten mehr habe sein können als nur Kameradin.

Beim Ankleiden. Öl auf Karton. 1896

Seine Zuneigung zu den Mädchen der öffentlichen Häuser ist tief. Er vermag nicht, seinem Wesen äußere Grenzen zu setzen. Sie wächst zum Teil aus großer Einsamkeit. Sie erschließt ihm erst diese Frauen, die nach den kleinsten Zeichen wirklicher Teilnahme hungern. Sie müssen am Tage hundert falsche und verlogene Gebärden tun. So wissen sie, aus hundert Gebärden die eine herauszulesen, die ehrlich empfunden ist.

Die Haltung von Lautrec diesen Mädchen gegenüber ist vornehm. Seine ganze Umgebung ist darin einig. Man lernt ihn erst aus diesen Dingen heraus

richtig kennen. Und wie er hier handelt, weist auf sein innerstes Sein. Er möchte, daß man ihm selber täte, was er den andern tut. Jede Handlung wird so Bekenntnis. Was er sagt, ist dem angepaßt, was diese Mädchen verstehen können. Er wird hier zum Lebenskünstler feinster Artung. Die Mädchen sehen das und bewundern diese unauffällige Lebenssicherheit. Er schreibt sich in ein Notizbuch die Geburtstage aller Frauen seiner Bekanntschaft auf. Er holt sie an diesem Tage in einer Kutsche von ihrem Hause ab. Der Tag wird für ihn selber zu einem Fest. Er bringt ihnen Blumensträuße. Er hat sich gemerkt, an welchen Blumen sie besondere Freude haben. Er bringt ihnen gute Weine, lädt sie hin und wieder in ihren eigenen Häusern zu großen Festessen ein. Er fährt, wenn er sie abholt, durch die belebtesten Straßen und ißt mit ihnen in ausgezeichneten Restaurants. Die kindliche Freude dieser Menschen tut ihm wohl. Zugleich nimmt sein scharfes Auge jede ihrer Bewegungen auf. Er sieht, wie sie sich der Umgebung anpassen wollen, und fängt ihre Blicke auf, die zu andern Frauen gehen, um ihnen abzusehen, wie man sich beim Essen benehmen soll. Er beobachtet sie im Widerstreit mit ihrer Natur und sieht, wie sie in ihrer Haltung zwischen Hochmut und Bescheidenheit wechseln.

Es ist mit ihnen so anständig wie mit seinen Freunden. Er rät ihnen bei der Auswahl der Kleider. Sie kommen mit kleinen Anliegen zu ihm. Dann reden sie eingehend darüber. Alle Fragen der Form und alle Dinge, die die Formen des Anstandes betreffen, werden von ihm entschieden. Sie stellen Fragen an ihn wie an einen Richter. Die Vorsteherin eines solchen Hauses hat seit vielen Jahren einen Wunsch. Sie möchte die Oper besuchen. (Manchmal dreht sich das Leben dieser Mädchen monatelang um ähnliche Dinge.) Lautrec weiß das und lädt sie zum Entsetzen einer Reihe seiner Freunde zu einer Galavorstellung ein. Sie mieten Plätze, an denen man sie beide gut sehen kann. In der Pause geht er mit ihr im Foyer auf und ab. Ein eigentümliches Paar. Die Leute, die hier promenieren, kennen Rang und Stellung des Zwerges. Viele unter ihnen verkehren in den Kreisen, in die er eigentlich gehört, und sie machen sich daraus eine hohe Ehre. So wird die Begleitung Lautrecs zu einem Hohn auf ihren Ehrgeiz. — In solchen Dingen ist natürlich Absichtlichkeit. Ein wenig Kindlichkeit ist sicher damit verbunden. Es liegt darin wiederum auch eine schmerzhafte Betonung seiner Absonderung. Doch mildert dieser Zug andere Züge in ihm. Man erzählt sich noch viele Dinge, die schärfer sind.

Lautrec zeichnet an diesen Orten — und nicht nur in seine kleinen Albums. Um 1895 herum beschließt die Vorsteherin eines öffentlichen Hauses in der Rue d'Amboise, den großen Empfangssaal neu auszustatten.* Das weiße Getäfel stammt aus dem 18. Jahrhundert. Der Schmuck besteht aus sechzehn langen und schmalen Leinwandstücken, die auf die sechzehn Fensterpfeiler gespannt sind. In die Mitte jedes Wandstückes ist ein ovales Schild mit einem Frauenkopf gemalt. Formen der Rokokozeit umspielen sie und überziehen die Flächen. Gerade am Spiel der schmückenden Linien auf gelblichem Grund hat Lautrec Freude, und er verlangt Vorlagen mit ähnlichen Formen, damit er auf diesem Grund seine eigene Laune entwickeln kann. Man gibt ihm ein Werk von Madeleine Lemaire und Duez, das vom Hause Goupil herausgegeben worden ist, und er benutzt es zu seinen Zwecken. Mehrere Freunde helfen bei der Ausmalung, die rasch fertig wird. Die sechzehn Frauenköpfe sind alle von Lautrec ausgeführt. Jeder scheint eine andere und nicht zufällig andere Art dieser Frauen einzufangen.

Es sind zum Teil Köpfe von Bewohnerinnen des Hauses, zum andern sind es Gesichter, die sein Einfall erschaffen hat. Die Stufung geht nicht weiter, als es Freskomalerei zuläßt. Die Bilder haben die Größe und die Schlichtheit antiken Wandschmucks. Und hier — wenn irgendwo in seinem Werk — denkt man an Fresken von Giotto. Er steigt, um sie zu malen, auf die Leiter und kostet alle Reize dieser Beschäftigung aus. Die Mädchen des öffentlichen Hauses schauen ihm zu. Er hat sich in seinem kurzen Leben wenig mit Wandmalereien beschäftigt. Aber man sieht allem, was er auf diesem Gebiet geschaffen hat, die sinnliche Freude an solcher Betätigung an. Ganz gegen Ende seines Lebens kommt er noch einmal darauf zurück.

Auf viele Arten gewinnt sich Lautrec die Neigung der Mädchen. Und damit hat er weit mehr als alle andern von ihnen erhalten können. Manches Schicksal wird ihm so nebenbei vertraut. Und diese Mädchen wissen häufig sehr gut zu erzählen. Sie kommen, wenn sie Freistunden haben, von ihren Häusern, die nicht weit entfernt sind, zu ihm hinauf. Er ist im Frühling und Sommer oft im Garten des Père Forest zu finden. In diesem Garten blüht Flieder. Mitten darin steht ein Häuschen. Jede Woche treffen sich dort seine Freunde. Sie nehmen häufig Modelle mit. Die Freundinnen des Künstlers bringen Leben in die

* Joyant: Lautrec, Seite 159.

Gesellschaft. Man nennt ihn in diesem Kreis Bas-du-cul. Er trägt den Namen scheinbar ruhig.

Er malt und zeichnet hier viel. Ist wiederum reizend mit den Mädchen. Er weiß, daß sie von Malerei nichts verstehen. Sie schätzen ein Bild nach seiner Ähnlichkeit ein. Dabei ist sie für sie kein reiner Begriff. Sie denken an die Ähnlichkeit, die ihren Ausdruck in schlechten Photographien findet. Und trotzdem versucht er, die Bilder so ähnlich zu malen als es ihm möglich ist. Er bleibt natürlich auch dann noch Künstler bis in den kleinsten Zug seines Pinsels. Die Freundinnen müssen sich hier seinem Willen fügen. Er hat an ihnen etwas bemerkt, das ihm als sehr wesentlich aufgefallen ist. Nun sucht er es immer wieder in ihnen aufzudecken. Wenn er findet, daß ein Mädchen besser aussieht, wenn es einen Rock trägt, der den Hals frei läßt, und wenn es dazu an einem Halsband ein goldenes Kreuzchen befestigt hat, ist dieser Wille Befehl. Er duldet nicht den geringsten Widerspruch. Er malt sie und schenkt ihnen meistens das Bild. Er macht zwar selten damit große Freude. Noch heute kann der Nachlaß einer alten Dirne ein Bild von Lautrec zutage fördern, auf dem man dicke Nagelspuren sieht: die Mädchen haben die Bilder häufig mit einem Nagel nur so an die Wand geheftet, neben Karten mit nackten Frauen in wollüstigen Stellungen und Liebespaaren im Mondschein.

Er sieht einmal in einem Theater eine bestimmte Miederform. Sie gefällt ihm. Er will sie auf dem Leib eines Mädchens seiner Umgebung haben, sucht einen Tag lang in ganz Paris ohne Erfolg darnach, ordnet auf neuer Grundlage einen weiteren Streifzug an, schickt drei Tänzerinnen des Moulin-Rouge auf die Suche mit genauen Angaben über den verlangten Gegenstand. Auch das führt ihn nicht zum Ziel. Er läßt sich nicht entmutigen, entschließt sich, das Mieder selbst aufzuzeichnen, es wird genau ausgeführt —, und hierauf malt er das Mädchen.*

Ich habe im Nachlaß von Lautrec die Photographie des Mädchens gesehen, dessen Bildnis — in gleicher Stellung — sich in der Bremer Kunsthalle befindet. Unter den Photographien, die Joyant der Bibliothèque Doucet in Paris geschenkt

---

* Es fällt Lautrec nicht immer leicht, die Frauen dieser Häuser zu Sitzungen für ein Bild zu gewinnen. Was für Listen er bei der Mère Ubu anwenden muß, erzählt Coquiot auf vergnügliche Art. Coquiot: Lautrec (1913), Seite 71—72.

hat, trifft man auch die Vorlage zum Bild A la Mie. Diese beiden Photographien sind, soviel ich bis jetzt schließen kann, die einzigen Beweise, daß Lautrec auch mit solchen Mitteln gearbeitet hat. Jenes ist die Photographie eines Mädchens aus einem öffentlichen Haus. Es ist einfach entzückend. Wohlige Luft umgibt es. Das Gesicht ist nicht schön. Es ist ernst und hat ruhig ausgeglichene Züge. Es ist voll fraulicher Nachdenklichkeit, die in unbewußten Träumen verbleibt. Viel weibliche Güte liegt darin. Ein Gesicht, zu dem man im ersten Augenblick schon Zutrauen faßt. Lautrec muß das Mädchen nahe gekannt haben. Von solchen Gesichtern ist kein weiter Weg mehr bis zum gütigen Antlitz der Mutter des Künstlers. Das wird er auch gefühlt haben.

Wenn man nun solche Menschen von außen sieht, vermag man sie beruhigt zu einer Klasse zusammenzuschließen. Aber das, was man ihnen vorwirft und von ihnen will, hat in ihrem Leben nicht die Macht, die man voraussetzt. Geschöpfe, die dem Genuß zu dienen haben, sind in den Augenblicken, da man das von ihnen verlangt, sicher freudlos. Sie können fröhlich sein, wenn man es nicht fordert. Die Männer, die so klug sind, das einzusehen, sind selten. Lautrec hat es gewußt und hat darnach gehandelt. Rops scheint sie immer gesehen zu haben, wenn man Fröhlichkeit von ihnen verlangt hat. Seine Frauengestalten sind Schaubudendamen in gewollt lebhafter Stimmung. Bei Chéret hat man den gleichen Eindruck. Alle seine Mädchen scheinen verfälschten Schaumwein getrunken zu haben. Bei Lautrec sieht man sie nur für sich. So sind sie im Wechsel fröhlich und traurig: wie es der Tag und die Stunde bringt.

Die Bilder, die Lautrec in dieser Umgebung malt, hält er der Menge verborgen. Einige Frauenköpfe schenkt er den Freunden. Das ist alles. Er fürchtet zu sehr, daß seine Arbeit von den vielen falsch ausgedeutet werde. Dann sieht er in diesen Bildern Vorstufen zu anderen, die ihm wichtiger sind. Im Jahre 1896 veranstaltet er an der Rue Forest eine Ausstellung — fünf Jahre vor seinem Tod. Die Werke, die auch nur den leisesten Anstoß erregen könnten, hängt er in zwei kleinen Sälen auf, die von den andern Räumen getrennt sind. Sie sind mit erdbeerrotem und grünem Samt ausgepolstert, und gelbe Möbel stehen in ihnen —, vielleicht spielt dabei Erinnerung an seine belgischen Freunde mit. — Nur wenige seiner nächsten Bekannten dürfen die Bilder in den beiden Sälen sehen. Lautrec trägt den Schlüssel dazu immer in seiner Tasche. Die Kunsthändler sogar weist er

ab, die mit der Absicht erscheinen, von diesen Bildern zu kaufen. Die Freunde dagegen verlassen die geheimen Stuben mit einem Glas guten Portwein in der Hand.* Zu den Arbeiten, die er vor der Menge geheimgehalten hat, gehört auch das Bild Au Salon im Lautrecmuseum von Albi.

Lautrec hat viele Mädchen aus diesen besonderen Kreisen gemalt. Sie sind Modelle. Aber er schafft Bildnisse nach ihnen. Da ist zum Beispiel eines: Marcelle.** Man sieht, es ist kaum aufgestanden und hat den kindhaften Leib nur flüchtig in den Morgenrock gehüllt. Man fühlt, wie es kalt hat: an der Art, wie der Morgenrock am Körper anliegt. Das dunkle Haar ist rasch aufgesteckt, fällt im Nacken in einer schweren Locke nieder, wirrt über der Stirn und deckt die Schläfen. Das Gesicht ist verschlafen. Sein Ausdruck liegt zwischen Schlafmüdigkeit und Wachsein. Die Augen sind leicht entzündet. Die Haut hat ein blasses Gelb (sie scheint noch nicht gewaschen zu sein). Puder und Schminke sind nur ungefähr abgerieben. Hinter der Gestalt liegt ein blaues Sofakissen. Der Farbe sieht man an, daß Morgenlicht auf ihr liegt. Im Zimmer ist kühle Stimmung. Trotz allem ist das Gesicht voll Anmut. Das Mädchen ist nicht schön. Wie diese Frauen selten wirklich schön sind. Es ist still, in sich zurückgezogen, wirkt nackt, da es nicht geschminkt ist. Aber die Anmut ruht nicht nur im Strich, der in den entzündeten Augen sogar kühl und vornehm bleibt. Sie liegt im Bau des Gesichtes, das von dem, was häßlich sein kann, leicht überdeckt scheint. Sie wirkt sich in der schmalen Stirn aus, die diese Erscheinung in eigentümlicher Art von anderen Mädchen sondert. Sie zeigt sich in der Weise, wie die Brauen sich über den Augen wölben. Sie belebt auch die blassen Lippen. Gerade sie haben einen seltenen Adel. Ihre Schönheit ist jetzt nicht von der Schminke verdeckt. Sie sind so blaß, daß sie Leidenschaft nicht zu kennen scheinen. Lippen, die Kinder am Abend, bevor sie zu Bett gehen, küssen können. So sind die geröteten Augen der Zufall einer schlaflosen Nacht (auf anderen Bildern fühlt man, daß sie immer gerötet sind), das flüchtig aufgesteckte Haar kann die Vergeßlichkeit eines Augenblicks sein (auf anderen Bildern fühlt man, daß die Flüchtigkeit Zustand geworden ist). Die blasse Haut ist das Zeichen zu großer Ermüdung, die vorbeigehen wird.

* Joyant: Lautrec, Seite 152.

** Katalog des Lautrecmuseums von Albi no. 15.

Und dann blicke man auf das frühe Bildnis eines Bordellmädchens. Es ist zur gleichen Zeit gemalt wie das der Madame Valadon. Wenn man es sieht, denkt man nicht daran, daß es eine Frau aus einem öffentlichen Haus darstellt.

Marcelle. Öl auf Karton. 1894

Sie sitzt mit bräunlichem Haar in grauschwarzem Kleid auf einem Stuhl mit gedrehter Lehne vor einer Atelierwand. Über dem Bild liegt bläuliches Schimmern. Die Malerei ist ziemlich verwischt. Dennoch ist die kleinste Fläche farbig sehr reich. Die Farben sind dünn aufgetragen. Der Hintergrund ist mattgrün. Die Umrißzeichnung des Gewandes ist schwarz. Eine blaßrote Schleife, deren Enden mit breitem Pinsel gestrichen sind, schmückt das einfache Kleid. Mit feinerem Pinsel sind dunklere Stellen in das Blaßrot gesetzt. Die Schleife ist für sich allein ein Stilleben. Das Haar ist zu einem Knoten zusammengedreht, es ist zuerst mit einheitlicher Form umrissen, mit zahlreichen Pinselstrichen ist der Bau des Haares näher bestimmt. Es deckt die Stirne, die man weiß und sehr schön errät, es führt bis an die Brauen und begleitet ihren Zug, es löst sich im Nacken, es lockert sich auch an anderen Stellen, es fällt ein wenig über das Kleid, es deckt die Schläfen und kraust sich im Nacken, es wirrt unmittelbar neben und unter dem Auge: eine kleine Locke macht sich dort frei. Auch im Gesicht ist der Auftrag verwischt. Doch sieht man, wie die Pinselführung dem Bau der Formen nachgeht. Das Gesicht ist aufmerksam und hat einen fast trockenen Ernst. Ein Zug von Leiden und feiner Kränklichkeit mischt sich damit. Man fühlt, wie die Spannung

dadurch entsteht, daß das Mädchen Modell sitzt. Der Ausdruck ist auf die Augen und auf den Mund hin gesammelt. Die Nasenflügel sind leise gespannt; der Kopf ist kaum merklich gesenkt; die Augen sehen ein wenig nach oben. Von der Spannung im Mund schließt man unmittelbar auf die Spannung in den Wangen, in den Augen, in der Haltung. Die Augen sind dunkel, von schwarzen Brauen noch dunkler überschattet. Der Mund ist blaß und wirkt herb. Die Lippen sind entschieden aufeinandergelegt. Sie haben die Nüchternheit der Lippen von Frauen, die viel auf dem Feld arbeiten müssen. Die untere ist hellrot. Die obere spielt in Zinnober. Die Mundwinkel sind dunkel. Die Verdunkelung wird durch feine Pinselstrichlagen geschaffen. Die Pinselzüge von gleicher Farbe schließen sich zu einer Lage zusammen. Ein Blaugelb, ein helleres Gelb, ein Grün. Überlegen, etwas müde sind Betonungen gesetzt. Die Schleife führt zum Mund. Die Farbe des Mundes führt zu den Augen. Schleife und Mund sind mit verwandten Farben gemalt. Die eine Farbe gibt Stoff, die andere Blut.*

Das Hauptwerk dieser Art ist das Bild Au Salon de la Rue des Moulins, das im Museum von Albi hängt.** Es ist das Bain turc unserer Tage von einem Menschen gestaltet, den keine Illusion mehr blendet. Für solche Bilder hat er mit seinem Leben bezahlt. Das scheinbar zwanglose Werk fügt sich strenger Gliederung. An ihm kann man erweisen, wie sorgfältig, überlegt und ausgewogen er immer baut.

Die Frau, die vorn sitzt, betont mit dem gestreckten Bein die eine Diagonale. Die Polster der Rundbank, die zusammentreffen, liegen in der andern. Und auf die untere Diagonalenhälfte stützt sich die Säule, zu deren rechter und linker Seite zwei Frauen sitzen. In ihren Gewändern wird die Symmetrie noch farbig herausgeholt.

---

* La Femme au nœud rose. Auf Leinwand gemalt. Rechts unten signiert. Vente der Sammlung Pierre Decourcelle, 16. Juni 1926, no. 78, 63000 Franken (ohne den Zuschlag von 19,5%). Vor diesem Bild soll Alfred Capus gesagt haben: C'est Germinie Lacerteux. Voyez . . . tout son idéalisme est réfugié dans son regard. Und über das Band hat Decourcelle einem Besucher gesagt: Voyez ce ruban, on dirait que c'est Perronneau qui l'a mis là . . . Diese Beziehung ist nicht leicht von der Hand zu weisen. Gustave Geffroy hat eine ähnliche Verwandtschaft gesehen: er erzählt in seinem letzten Buch, das kurz vor seinem Tod in einer Luxusausgabe erschienen ist und Constantin Guys gilt (Constantin Guys, Les Éditions Crès) wie er Goncourt, den Verfasser der Fille Elisa, zu Lautrec führt und wie die beiden zusammen ihn bitten, er möge doch diesen Roman mit Illustrationen begleiten. Lautrec scheint zugesagt zu haben. Der frühe Tod hat die Ausführung des Plans verunmöglicht.

** Museum von Albi, no. 16. Eine Studie dazu in der Sammlung Paul Rosenberg (die zwei Frauen rechts hinten) und eine Wiederholung des Gemäldes im Museum von Albi (no. 64).

Der einfache Bau ist von so verblüffender Schlagkraft, daß man gesunde Ernüchterung fühlt. Man genießt sie, wie man Brot ißt, wenn man Hunger hat. Die Symmetrie geht durch das Bild. Sie ist wie ein Ton, in dem Obertöne mitklingen.

Sitzende Frau. Pastell. 1897

Der ausgestreckte Arm der vorderen Frau findet Begleitung in den Armen der Frauen links hinten. Sogar in den Gestalten selbst sind gleichlaufende Linien unauffällig betont.

Die drei Mädchen auf der rechten Seite schließen sich zu einem Dreieck zusammen, das von den Ecken des rechten Bildrandes ausgeht und bis in die Mitte des Bildes reicht. Die Verkürzung wird nicht betont. Aber sie kommt durch die verschiedene Größe der Gesichter zum Ausdruck. Hier benutzt er dieses Mittel, um den Raum weit zu machen. Denn sie sind in ihren Verhältnissen so gestuft, daß sie allein aus sich heraus die Raumwirkung zu erzeugen vermögen. Sie schaffen einen Raum, der weiter reicht als der, der angegeben ist.

Innerhalb der Hauptgliederung sind unauffällige Verstrebungen da, die die Geschlossenheit und Harmonie des Bildes erhöhen. Wohl mag hier (oft) Instinkt gearbeitet haben. Aber für die Bildwirkung sind die Verstrebungen wichtig. Für die Bildwirkung ist es bedeutsam, wie die Linien ineinanderfließen, einander berühren, voneinander wegstreben. Wie der Kopf der Frau im bläulichen Kleid die Säule leise berührt. Wie in der Gestalt der Frau rechts die Senkrechte in der Türe unmerklich in das Kleid gleitet, etwas abgebogen wird und dann ganz hinunterführt. Wie jede Gestalt durch die Umgebung, durch Wände, Kissen, die Säule, die Spiegel gesichert und in einen bestimmten Raum verstrebt wird. Wie die verschiedenen Flächen durch die Überschneidung der Gestalten gegeneinander abgestimmt, belebt und gehoben werden. Wie der Kragen der Frau im geschlossenen Kleid mit der Schulterlinie des Mädchens hinter ihr zusammenrinnt. Wie jedesmal die Haut der Frauen verschieden ist. . .

Und überlegen sind auch die Farbwerte über das Bild verteilt. Der Grundton ist mattes Rot: der Boden, das Sofa, die Kissen, die Wände, die Lippen der Frauen. Es ist blaß und trotz der Blässe verschieden. Ist Karmin, das ins Violette hinüberspielt; ist Zinnober, das ins Karmin weist; und ist in den Lippen das erstorbene Rot der Blumen, die verstaubt sind. Mit einer gelassenen Gebärde schiebt die Frau im Vordergrund das rechte Bein auf das Polster. Sie hat die Haltung einer Frau, die sich unbeobachtet weiß. Darum hat die Bewegung eine schwere tierhafte Anmut. Der Arm, der zum Bein führt, ist rund und fest. Sein Umriß, obwohl wenig bewegt, hat Leben und schafft aus sich heraus die Rundheit des Gliedes. So sind die Arme der Odalisken auf den Bildern von Ingres gemalt! Oft ist die Ausdruckskraft einer Linie so groß, daß sie die Farbe hemmt und das Leben, das der Linie entsteigt, gewaltsam zurückdämmt. Die Frau hat das linke Bein gestrafft, die Spitze des Fußes hinuntergedrückt und

spielt so in den Knöcheln sprungbereit mit ihrer eigenen Kraft. Diese zeichnerische Beobachtung ist mit verblüffender Sicherheit wiedergegeben. Die starken Füße sind in Schuhe gepreßt, die zu klein sind, und die den Rist hinaufstauen —, und bei jeder Gestalt drängen sich hundert solche Beobachtungen auf. Man sucht sich ihrer zu erwehren, weil man glaubt, sie seien bildfremd. Auf die Dauer gelingt es nicht. Man sieht, wie die geheimen Bewegungen der Frauen sich bildmäßig verstreben: die Blicke, die von den beiden links und von der Frau im grünlichen Kleid nach rechts gehen, werden durch die Frau im geschlossenen Kleid und die hinter ihr aufgehalten.

Und dann betrachte man auch die Gewänder! Das helle, blaßgrüne Kleid der vorderen Frau faßt die großen Formen zusammen. Der Umriß, jede einzelne Linie atmet kühle, überlegen begehrende Wollust, die nicht der Gestalt eigen ist, sondern als künstlerische Gewißheit im Strich verbleibt. Das Kleid ist um die Hüften und um die Schultern schimmernd mit dem matten Violett der Kissen getönt. Ein billiger Stoff, aber eine selbstverständliche Hülle für diese Gestalt, so bedeutend wie die Gewänder von Frauen auf Renaissancebildern. Ein Künstler, der Zweck und Sinn der Kleidung kennt, weil dreißig Geschlechter vor ihm darauf geachtet haben, gibt dieser Frau ein Gewand aus gewöhnlichstem Stoff und legt es gleichsam wie zur Entschädigung in königliches Gefält. Wie ist das Gewand prunkhafter in der Gestalt links! Ein schwarzes Kleid, ein ärmelloser Mantel darüber, der lässig über eine sehr hohe Brust fällt. Das Gewand ist verstaubt, scheint Requisite zu sein, die man sehr lange ungelüftet in einem Schrank hat liegen lassen. Sicher wird es am Tag nicht getragen. Aber wenn der Blick nun über den Mantel streift und ihn näher betrachtet, wie umgibt er dann diese Schultern! Solche Gewänder zeichnet man nie in einem einzigen Wurf. Diese augenblickliche Endgültigkeit ist erlauert. Zuerst sieht man nichts als das Rot, das vom Violett gegen Zinnober spielt. Dann sieht man überrascht die schönen Falten: der Mantel zieht die Schultern herunter, rutscht von der einen Achsel und strafft sich dabei auf der anderen. Und über dem verstaubten Gewand mit den schönen Falten erscheint das Gesicht, unerwartet: mit aufgestülpter Nase, zerstücktem Umriß und mit dem Haar, das in seiner Form wie der Kamm eines Hahnes ist. Und die Luft um diese Gestalten, die mit den Linien und mit den Farben gefaßt ist! Die Luft von Sälen, die man nie auslüften kann. Die Stimmung

der Mädchen: Service commandé. Es werden ihnen die schönsten Gewänder zum Arbeitskittel. Durch alles hindurch sieht man ihre große Verschiedenheit, die verschiedene Gesundheit, die andere Festigkeit ihres Fleisches und die vielen Männer auf dem Wege zu ihnen.

Lautrec kennt nicht nur den großen, hellbeleuchteten Saal in den unteren Stockwerken, in dem die Mädchen geschminkt und aufgeputzt, in schönen Hemden den Männern erscheinen. Er steigt die Treppen empor bis unter das Dach und trifft sie in ihren kleinen armseligen Zimmern. Ein Waschtisch, der wackelt, über die Platte ist ein Wachstuch gespannt, ein billiger Spiegel, ein eisernes Bett, ein unschöner Stuhl, das Licht dringt durch Dachluken ein. Und hier sitzen die Mädchen zusammen, ruhen sich aus, spielen Karten und plaudern.

Dann wieder hocken sie auf roten Plüschsofas und warten. Sie tragen einfache Kleider, die bis zum Halse geschlossen sind. Man glaubt, durch die Gestalten hindurch die Schicht der Menschen zu sehen, die hier Besucher sind.

Ein Mädchen im Vordergrund hat die Beine auf die schmale Polsterbank hinaufgezogen, den Kopf an die hohe Lehne zurückgelegt und schaut vor sich hin. Ihre Haltung hat das Gleichgewicht, das eine restlose Auswirkung der Müdigkeit erlaubt. Links hinter ihr erblickt man zwischen den Kissenwänden eine Frau, die sich Karten gelegt hat. Diese Mädchen sind oft abergläubisch. Sie nehmen das Spiel auch mit, wenn sie Freistunden haben. Sie legen es sich und ihren Freunden oder Freundinnen in Restaurants und in den verschiedenen Bars. So wird das Kartenlegen in ihrem Leben zu einer Macht, und das, was die Karten aussagen, wird oft als Wirklichkeit angenommen, und Neid und Haß kann daraus entspringen, wie aus wirklichen Dingen und Geschehnissen.

Auch die Frau, die die Karten legt, hat die Füße auf die Bank heraufgezogen, Aus der Art, wie sie das getan hat, errät man den anderen Bau dieses Leibes und die Widerstandskraft dieser Natur. Sie hält in den Fingern der rechten Hand eine Karte, die sie soeben hinlegt; und mit welcher gedankenlosen Sicherheit! Man merkt an ihrer geneigten und sinnenden Haltung, die die Gebärde von Menschen ist, die nur schwer denken können und die jeden einzelnen Gedanken mit dem ganzen Leibe begleiten, wie sie dabei ist, die Angaben der Karten, die schon gelegt sind, mit der Aussage dieser letzten, von der ihr Blick erst weggegangen ist, zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzuschließen.

Der Diwan. Öl auf Karton. 1893

Das Mädchen im Vordergrund ist ohne Beschäftigung und schaut vor sich hin. Das Gesicht hat einen frischen und ausgeruhten Ausdruck. Das sieht man trotz Schminke und Puder. Die rechte Hand umspannt den Knöchel des Fußes. Ein Mädchen, dessen Alter schwer festzulegen ist, denn Schminke und Puder verschieben ständig die Grenzen. Die Brauen sind zu sehr betont und in ihrer Form zu starr. Der Mund ist in der Unterlippe zu stark ausgekurvt. Das Gesicht wirkt so nach unten hin allzu schwer. Man weiß die Lippen schmaler und nur durch die Schminke weit überzeichnet, so daß ihre natürliche Bewegung durch die geschminkte Form nicht begleitet, sondern verzerrt wird.

Rechts im Hintergrund sitzen zwei andere Frauen. Die eine hat sich zurückgelehnt und hat ihre Arme verschränkt. Sie liegen hart an den Brüsten. Die andere, vom Bildrand angeschnitten, sitzt steif und aufrecht da, als ob sie ihr Kleid — ein Kleid mit einem Kragen, der hinten weit hinaufsteht — zu dieser gereckten Haltung zwänge. Alles an ihr wirkt lächerlich.

Auch dieses Bild ist, wie das große Bild Au Salon in Albi, einfach gegliedert. Man erlebt, wenn man es ansieht, nie jene äußere und heftige Aufrüttelung, die man so oft bei der Betrachtung von Degasbildern erfährt. Die Ordnung schließt sich um die Hauptgestalt an, die in die Mitte einen scharfen Keil schneidet, der nahezu bis an den oberen Abschluß hinaufreicht. Man kann kaum einfacher gliedern, und man findet diese Dreiecksgestaltung (mehr oder weniger verdeckt) in anderen Werken von Lautrec. Die Umrißlinien der Gestalt im Vordergrund werden von denen des Polsters in gleichbleibendem Abstand begleitet. Sie fassen sogar die Schultern ein — und in einer so sanften Art, daß sie um die Gestalt einen Mantel zu legen scheinen, und stoßen, in der Höhe der Augenbrauen, auf das Gesicht. In diesem Bild ist dem Gesicht damit eine warme Umgebung geschaffen. Links und rechts vom Keil sind in die oberen Bildhälften die anderen Gestalten gesetzt. Sie werden von der Wandpolsterung in wechselnder Art abgelöst. Der Kopf der kartenlegenden Frau ist vom Rot des Polsters überfaßt. Der Kopf der Frau rechts, die ihre Arme verschränkt hat, wird in der Höhe der Augen vom Polsterrand überschnitten. Der Kopf der vierten Frau steht ganz darüber. So wird jedem einzelnen Gesicht eine besondere Umgebung geschaffen.

Wie die Gegenstände, gestaltet er auch den Raum um seine Menschen. In den meisten Bildern läßt er ihn einfach weg. Wo er ihn aber angibt, geschieht es auf eine meisterhafte Art. Ich denke an das Bildnis der Madame de Gortzikoff, an die verschiedenen Bildnisse seiner Mutter, an einige Porträts von Mädchen der öffentlichen Häuser, an seine Bilder aus dem Moulin de la Galette, aus dem Moulin-Rouge und aus der Oper, an die Bildnisse verschiedener Freunde, an die Bilder, die er im Garten des Père Forest gemalt hat.

Er formt den Raum nur soweit, als er etwas von der Eigenheit der Menschen zu geben vermag, die er darstellt. Er gestaltet ihn nur soweit, als man ihm die Beziehung und die Verwandtschaft mit dem lebendigen Mittelpunkt ansehen kann. So wird er zur Ausstrahlung seiner Menschen.

Er deutet in den meisten Fällen nur leise an. Er setzt unauffällige Beziehungen. Immer fühlt man sich in seinen Umgebungen sicher. Der räumliche Abschluß scheint immer die Grenze zu sein, an der die eigene Bewegung seiner Menschen aufhört. Das ist nicht so einfach und selbstverständlich wie es einem ersten Blick erscheint. Die Umgebung von Menschen, sobald man sie auf einem

Bild mitgestaltet, hat auf die Bildgesamtheit einen starken Einfluß und spricht bei der Gesamtwirkung mit. So ist es wichtig, ob man einen Raum als eine Macht empfindet, die diesem besonderen Menschen günstig oder feindlich ist. Das heißt, ob man fühlt, daß es ihm wohl ist oder ob man ihn ohne seelische Beziehung zu seiner Umgebung weiß. Denn wenn er fremd zu seiner Umgebung ist, entsteht auf Bildern von Künstlern, die so gestalten wie Lautrec, leicht der Eindruck von Gezwungenheit und entfremdender Kälte, die nicht etwa vom Bild abstößt, sondern eher geheimnisvoll anzieht, die aber vom Menschen trennt, den man betrachtet. Oder dann bildet sich der Eindruck einer besonderen Einsamkeit und Hilflosigkeit in dieser Umgebung oder eine andere Stimmung, die aus solcher Spannung hervorwachsen kann.

Die Gestalten von Rops haben, weil der Raum trotz vielfacher Anspielungen zufällig bleibt, eine quälende Raumlosigkeit. Weil sie nun selbst immer zufällig sind, schiebt sich auf seinen Bildern alles sinnlos aneinander vorbei. Darüber täuscht nicht hinweg, daß Gestalten und Raum manchmal durch mathematische Mittel miteinander verstrebt sind. Durch Krücken läßt sich in der Kunst nur schwaches Scheinleben erzeugen, und diese Verstrebungen wirken meistens nur wie Verkleisterungen, die mehr oder weniger geschickt ausgeführt sind.

Das sieht man auch, obwohl es weniger auffällt, in den Werken von Degas. Das bemerkt man oft sogar auf Bildern von Ingres. Das beobachtet man in allen Arbeiten der akademischen Maler in Frankreich. Wie erlebt man aber in den Bildern der Mutter des Künstlers die schlichte Vornehmheit und freie Sonnigkeit reichlich durchlichteter Räume. Der Wind scheint Licht und Schatten, Wärme und Kühle in kleinen Wellen in die Stuben hinein und hindurchzutragen. Und wenn man auch kein Fenster offen sieht, glaubt man doch alle offen. Wie trägt die Gräfin jedesmal das Kleid, das zu ihrer Umgebung gehört, und wie ist darin doch nichts von der bewußten Abgestimmtheit einer gepflegten Dame unserer Zeit, die in ihrer Umgebung nichts anderes sieht als Gewand. Die Gräfin sitzt im Morgenkleid in sonniger Stube beim Frühstück. Dann wieder in anliegendem Kleid beim Lesen in einem geschlossenen Zimmer, in das weniger Licht dringen kann. Ihre Haltung ist streng, die Aufmerksamkeit ist auf das Buch gesammelt. Man fühlt sie stundenlang im gleichen Stuhle sitzen, und die Umgebung atmet so ruhig wie diese lesende Frau.

Wie spricht sich die gesicherte Bürgerlichkeit in der Umgebung der Madame de Gortzikoff aus! Das sind Räume in den Wohnungen der französichen Mittelklasse. Dieser Frau stehen wenige Zimmer zur freien Verfügung. Aber alle Räume sind viel und gut bewohnt. Und dann hängen an den Wänden noch Spiegel: sie machen die Räume weiter, tiefer und heller. Wie steht sein Vetter in den Gängen der Oper! Mensch und Umgebung klaffen hier auseinander, aber das Trennende wird zum Mittel, das Wesen dieses Menschen stärker herauszuschälen. Er gehört nicht hierher: und wie ein Mensch sich dort benimmt, wo er nicht hingehört, ist für sein Wesen von tiefer Bedeutung. Das ist vor allem diesem besonderen Künstler gar nie entgangen. Tapié fühlt sich in ihr auch nicht wohl. Seine Füße scheinen krummer. Seine Haltung wirkt linkischer. Und so ist der Raum, weil er den Menschen stärker auf sich selber zurückweist, notwendig mit ihm verbunden.

Lautrec hat das Leben der Mädchen in den öffentlichen Häusern in einer besonderen Mappe geschildert. Er hat ihr den Namen Elles gegeben. Er faßt hier zusammen, was in den übrigen Blättern an Reichtum zerstreut liegt. Die Summe rein menschlicher Erfahrungen in jedem Blatt ist ganz ungeheuer. Den großen Bilderfolgen der Japaner hält er damit ein ebenbürtiges Werk entgegen. Es ragt, aus anderm Geist heraus, zu gleicher Höhe empor.*

Das Titelbild zeigt eine Frau, die vor dem Spiegel steht. Sie hat mit den Händen im Haar zu tun. Der breite Leib hat eine zögernde Haltung. Sie weiß nicht recht, in welcher Art sie das Haar befestigen soll. Auf einem Stuhl neben ihr liegt Wäsche: bauschig gezeichnete Höschen mit duftigen Spitzen. Darauf ruht ein steifer Herrenzylinder. Sein Gewicht erdrückt die launische Leichtigkeit der Wäsche. Das Stilleben ist voll trockener Komik. Es gibt dem Bild auch Vergangenheit. Man liest daraus die Entwicklung dieser Begegnung. Das blaue Kleid der Frau schließt um den Hals mit einer weißen Krause ab. Das Blau wird wie durch einen Oberton von der Schleife aufgenommen, die auf der Stuhllehne liegt. Und dann ein scherzhafter Einfall: die Höschen sind so gezeichnet, daß die Stuhlbeine aus ihnen herauszutreten scheinen. Das fällt erst auf, wenn man mit dem

* Eine Skizze zu der Folge Elles, die nicht verwendet worden ist, die aber sicher in diesen Plan gehört hat, findet man in der Sammlung Tapié: ein Mädchen, das auf dem Sofa liegt und die Hände hinter dem Kopf zusammengelegt hat.

Lucien Guitry und Jeanne Granier. Öl auf Karton. 1895

Bild vertraut wird. Und dann verbleibt die Komik ganz in der Form. Wenn Rops einen solchen Einfall zeichnet, geschieht es anders. Es ist ihm immer unmöglich, sich in den Einfällen nur auf die Form zu beschränken. Ein Bild, das viele Künstler gestaltet haben. Es gehört zum Grundbestand der französischen Graphik: Daumier bürgerlich, großartig, Forain mit kaltem und abstrahierendem Spott.

Das zweite Blatt zeigt ein Bordellmädchen auf dem Maskenball. Lautrec hat das oft gezeichnet. Ihn reizt die Vergnügungsstätte, die zum Arbeitsplatz wird. Auf einer Bank sitzt eine Clownesse. Sie ist schwammig. Ihre Formen sind auseinandergegangen. Sie sitzt wie ein Fuhrmann da, der auf Arbeit wartet — und an die Entlöhnung denkt. Die Augen sind scharf und listig, durch sackige Lider verbaut. Das gibt ihnen einen dumm-schlauen Ausdruck. Die Frau, die auf der Straße die Vorübergehenden mit frechen Zoten stellt. Was sie will, sieht man in den plump auseinandergestellten Beinen und in anderer Stufung im Paar, das links hinten sichtbar wird. Man glaubt zu hören, wie die beiden um den Preis für die Nacht verhandeln. Alles wird damit zum Ausdruck für die eine Stimmung. Der Ball verschwindet. Was bleibt, ist ein Ort, der diese Dinge erleichtert.

Das dritte Blatt: Der Morgen nach einer solchen Nacht in einem öffentlichen Haus. Ein Blatt voll flirrender Kühle. In seiner Stimmung Mischung von Kaserne und Pensionat. Ein Mädchen, das im Bett liegt und eben gefrühstückt hat. Man sieht der Decke noch an, wo das Servierbrett stand. Der Ausdruck im Gesicht des Mädchens liegt zwischen Müdigkeit und Neugier, die sich wiederum regt. Ein dickes Weib trägt die Reste weg. Die beiden Frauen sind Madame Baron und Mademoiselle Popo, die Vorsteherin des Hauses und ein Mädchen, das dort arbeitet. Sie zeigen verschiedene Stufen der gleichen Entwicklung, wenn es auch verschiedene Menschen sind. Bei allen Blättern bereut man, daß er sie nicht auch in Bilder umgesetzt hat. Wie trägt Frau Baron das Geschirr weg! Ihr Wesen zeigt sich darin wie in hellem Licht. Das Frühstücksbrett steht wie ein Strauß vor ihrem unförmlichen Leib. Der Ausschnitt vorn auf der Brust ist dazu da, die Formen lebendig werden zu lassen. Auf Skizzen in der Nationalbibliothek kann man die Entwicklung in der Gestaltung verfolgen. Es ist unerhört, wie hier der Strich den gewöhnlichen Stoff des Kleides angibt und zugleich in seinem wechselnden Zug die Formen der Brust nicht nur andeutet, sondern bis in Kleinigkeiten genau bestimmt. Man muß, wenn man Verwandtes aufweisen will, im Werk von Rembrandt nach Beispielen suchen. Frau Baron ist mütterlich. Ihr grobes Knochengerüst ist quallig behangen. Es gibt in solchen Häusern Frauen von dieser Art. Sie scheint um ihre Mädchen besorgt zu sein. Etwas wie Güte (man kann es nicht anders nennen) geht von ihr aus. Sie mischt sich mit der Gesättigtheit der ganzen Gestalt. Die Junge dagegen ist heftig. Man begegnet ihr in der Folge noch

einmal und sieht dann das gleiche Mädchen in anderer Stimmung. Sie ist wie ein Tier im Ansprung. Sehr neugierig; sprudelnd frech; nachdenklich lauernd. Im Angriff rasch —, noch rascher befriedigt. Daneben Spitzbubenhaftigkeit. Links hinten ist ein Vorhang geöffnet. Er läßt den Ausblick auf einem Hof vermuten.*

Ein anderer Satz dieser Symphonie. Was im vorigen Blatt hell, beinahe hart klingt, tönt im vierten gedämpft. Ein schlafendes Mädchen erwacht und öffnet die Augen. Doch weiß man eigentlich nicht, ob sie geöffnet sind. Das Gesicht ist halb in den Kissen versteckt. Noch ist es von ihrer Wärme eingehüllt. Ein ruhender Arm faßt lose ein Kissen. Seine Haltung ist so, als ob er soeben von einem geliebten Leibe gelassen hätte. Die Hand hängt locker über ein Kissen. Das Bettzeug gibt die erste katzenhaft räkelnde Bewegung des jungen Leibes. Man sieht deutlich, wo der Stift des Künstlers zu zeichnen begonnen hat. Man glaubt, genau die Stelle angeben zu können, wo er die Erscheinung anpackt. Er zeichnet von rechts nach links. So zeigt das Blatt Bewegung von links nach rechts. Er setzt mit starkem Stift zuerst das Auge. Man glaubt, es habe sich kurz vorher geöffnet und schließe sich wieder geblendet. Brauen und Haare sind weicher gezeichnet. Sie wirken wie Kreiswellen, die sich an der Stelle bilden, wo ein Stein ins Wasser fällt. Mit immer leichteren und gelösteren Strichen werden die Kissen und das Bettzeug wiedergegeben, und doch weiß man, daß die Decke aus schwerem Stoff ist und die Kissen mit leichterem Tuch überzogen sind.**

Das fünfte Blatt: Eine Frau im Morgenrock hat sich über den Tub gebeugt und schüttet aus einem Krug Wasser hinein. Der Vorwurf ist von Degas her schon bekannt, der durch die Japaner darauf aufmerksam wurde. Man sieht ihrer Haltung an, wie vorsichtig sie dabei vorgehen muß. In den Zeichnungen von Degas kommt man nur bis zum Motiv; die Frau selbst bleibt namenlos. Hier aber erlebt man sie mit einmaliger Deutlichkeit als besondere Erscheinung. Rechts ist das Bett, links hinten ein Kamin; auf der Platte, die ihn nach oben abschließt, eine Uhr, auf der Uhr die Büste eines Mannes. Man ist unleugbar in einem französischen Zimmer. Zwischen dem Spiegel über dem Kamin und dem, der in den Schrank eingelassen, hängt ein Bild, hinter das ein Fächer gesteckt ist: Erinnerung an den letzten Ausgang. Der Spiegel im Wandschrank zeigt das

* Delteil 181: Femme au plateau.

** Delteil 182: Femme couchée.

Kopfende des Bettes — einen Wald von Kissen. Man denkt an japanische Bilder und Buntdrucke.*

Das sechste Blatt: Es zeigt eine Frau, die sich wäscht. Sie steht mit nacktem Oberleib — das Hemd ist niedergestreift, die starken Hüften halten es fest — vor der Schüssel. Die rechte Hand reinigt den Nacken. Die Bewegung ist ungeschickt. Man fühlt auffallend, daß es linker Arm und linke Hand sind, die den Lappen führen, und daß die Lithographie das Spiegelbild der wirklichen Zeichnung gibt. Die Gestalt ist weich hingesetzt, aber sie ist nicht haltlos. Das Korn des Striches bleibt in seiner Stofflichkeit überall erhalten. Der Strich selbst ist bis ins letzte nach der Erscheinung gestuft. Die Vision des Künstlers ist in jedem Augenblick der Gestaltung scharf. Es ist die Weichheit einer Kraft, die sich mit Anmut verbindet. Der müde Strich kost samtiges Blühen aus der Haut. Fragonard hat sie nie lockender zu malen vermocht. Die andere Hand stützt sich am Rand der Schüssel. Man sieht der Haltung des Armes an, wie schwer sie ist. An der Wand hängt ein niederer breiter Spiegel, der die Brüste der Frau und den unteren Teil des Gesichtes zeigt. Man hört das Plätschern des Wassers, riecht feuchte Luft. Über dem Spiegel hängt ein Rokoko-Schäferbild. Neben der Schüssel stehen Puderbüchse und Seifenschale. Sie stehen so eng daneben, daß beklemmend die Kleinheit des Raumes zur Geltung kommt. Man findet in der Nationalbibliothek ein Versuchsblatt, das an vier Stellen mit Blau getönt ist. Sie schließen sich zu einem Dreieck zusammen. Die Wirkung, die so erreicht wird, erstaunt immer wieder. Man denkt an frisches Wasser in einem Zimmer, das zu warm ist. Das verstärkt die Stimmung, die von der Handlung ausgeht.**

Das siebente Blatt: Ein Mädchen steht in der Mitte des Zimmers. Sie betrachtet in einem ovalen Handspiegel ihr Gesicht: mit Blicken, die denen verwandt sind, mit denen ein Jockei sein Pferd prüft. Diese Frau gibt für den eigenen Leib nicht mehr viel. Aber der Teil des Körpers, der zuerst anziehen und auf das andere hinweisen soll, und der immer sichtbar ist, bleibt ihr wichtig. Man sieht das Bett, einen bequemen Stuhl, über den Wäsche gebreitet ist (und wie sorglich! Sie ist genau über die Lehnen gelegt), einen offenen Kamin mit einem Spiegel darüber, vor den eine Uhr mit einer Statuette gestellt ist. Hunderte von

* Delteil 183: Femme au tub.

** Delteil 184: Femme qui se lave.

Pariser Mietwohnungen sehen gerade so aus. Vor dem Bett, das sauber gebettet ist, stehen senkrecht zur Kante ordentlich ausgerichtete Pantoffeln. Der Eindruck: die Bewohnerinnen werden von der Vorsteherin scharf überwacht. Die

Frau mit Spiegel. Aus der Folge Elles. Lithographie. 1896

Frau hat das Haar unordentlich aufgesteckt. Der Leib ist aus der Form gegangen und schwammig geworden. Nur die Hand, die den Kamm hält, hat die einstige Schönheit bewahrt. Lautrec hat hier lange gesucht, um eine richtige Tönung zu finden. Er sucht den Ton, der die Farbigkeit, die in einem Strich enthalten ist,

am deutlichsten freilegt. Man kann den verschiedenen Versuchen in der Nationalbibliothek nachgehen. Sechs Blätter, die jedesmal anders gefärbt sind, wirken in der Stimmung verschieden. Durch die Tönung wird die Grundmelodie wechselnd begleitet. Manchmal scheint zwischen Strich und Blatt ein Zwiegespräch zu spielen. Ein weißes Blatt ist kühl, ein rotes wärmer und heftiger. Mit der Tönung baut sich der Raum verschieden um die Gestalt. Er wird fester oder loser. In einigen Blättern kommt er fast störend zur Geltung. Er tritt in einem andern Versuch sehr fein zurück: ein Blatt, das graugrün gesprenkelt ist; die Sprenkelung ist im Bettzeug und in der Wäsche aufgelichtet, noch mehr im Hemd der stehenden Frau: dadurch erhält es eine leuchtende Reinheit — besonders dort, wo der Stoff unmittelbar neben samtig gelber Haut steht.*

Das achte Blatt zeigt die Dinge rauher und mehr von der Nähe. Man ist so nah, das man Rillen und Risse der Haut zu sehen vermeint. Eine sitzende Frau, die sich kämmt. Sie gleicht einem Lastpferd. Große Brüste, die zu schwer sind, brechen aus einem Mieder vor, das zu stark geschnürt ist und wie eine Staumauer wirkt. Die Gestalt ist gedrungen. Ihre Kraft ist mühsam verhalten: sie scheint sie ruckweise entladen zu wollen. Man wittert Luft aus Ställen. Der Kraftüberschuß bricht auch in den Händen hervor. Er zeigt sich im Miederabschluß, der den kräftigen Bau des Leibes noch einmal betont. Die Schultern dagegen wirken zu voll und zu fettig. Die Lithographie ist auf bräunlich getöntem Papier herausgegeben. Wieder ist nicht die beste Fassung des Blattes im Handel. Man findet schönere Abzüge im Kupferstichkabinett der Nationalbibliothek. Rötlich getönte Zeichnung auf grünem Papier. Der Ausdruck des brutalen Körpers gemildert. Er läßt sich hier aus der Nähe betrachten. Man muß den Abzug mit schwarzem Druck in größerem Abstand vor sich hinhalten, um einen einheitlichen Eindruck gewinnen zu können. Die rötliche Zeichnung hält den Blick nicht beunruhigend an den Strichen fest. Sie ist rot gesprenkelt. Nur dort nicht, wo der Leib unbedeckt ist. Am linken Arm (gegen den Hemdrand hinauf) ist eine feine Rötelstrichlage gewischt. Band und Spitzenbesatz werden somit in einen Grundton zurückgetrieben, der den Eindruck von Weiß erzeugt.**

Das neunte Blatt: Streit im Reich. Zwei Frauen spielen ihre Kraft gegen-

* Delteil 185: Femme à glace.

** Delteil 186: Femme qui se peigne.

einander aus. Jugend und Trotz bäumt sich gegen Alter und Macht. Das wirkt sich (unauffällig) auch in den Strichen aus. Ein Mädchen sitzt steif, in aufrechter, trotziger Haltung im Bett. Es zeigt die übersteigerte Starrköpfigkeit eines Geschöpfes mit wenig Blut und viel Nerven. Die Lippen sind gepreßt und verengt. Die Nasenflügel gespannt und nach unten gezogen. Der Blick ist starr und geht an der Frau vorbei. Die Arme liegen nebeneinander auf der Bettdecke. Sie scheinen die Blickbahn der Augen zu bestimmen. Sie trotzen genau so stark wie das Gesicht. Das Geschöpf ist dem Weinen nahe; das deutet sich in den Brauen gewitterhaft an. Neben dem Mädchen steht eine Frau: Madame Baron. Sie ist — wie das Mädchen — streng von der Seite gezeigt. Archaischer Stil auf die Darstellung des Lebens in einem Bordell übertragen. Der Leib, der quallig aufgegangen ist, mit einfachen Strichen umrissen. Die dicken Arme hängen wie leblos am Körper. Ihr Gewicht scheint ihre Lage bestimmt zu haben. Der Kopf ist nach vorn gereckt. Die Nase hakt aus. Die Gestalt der Vorsteherin wirkt monumental. Die Masse ist scharf in den Umriß gefaßt. Die Frau duldet keinen Widerspruch. Sie ist Herrin. Gegen ihre Gewalt stemmt sich das Mädchen auf. Durch seine Lage schon wirkt es schwächer. Sein Widerstand ist straff, heftig, voll greller Hysterie. Er ist nahe vor dem Zusammenbruch. So kämpft die Sicherheit gewohnten Erfolges gegen die zähe Unruhe vergeblichen Aufstands. So wird auch dieses Blatt, das zwei Frauen zeigt, von polaren Gegensätzen gespannt und erfüllt. Kaum benennbare Unterschiede im Strich geben unüberbrückbare Gegensätze des Temperaments. Die Lithographie ist farbig. Die Farben sind auf große, einfache Wirkungen gestellt. Die Tapeten gelb; die Bettdecke rot. Die Haare der Frau haben die Farbe, die aus der Mischung der beiden Töne entsteht. Das Bettgestell grau. Die Decke wird durch die Gestalt der Vorsteherin in zwei Teile geteilt: zwei Bänder, die farbengliedernde Wirkung haben.*

Das zehnte Blatt: Die Frau, nachdem sie die Nacht mit dem Mann zugebracht hat. Sie kleidet sich an, setzt den einen Fuß auf das Sofa und schnürt ihr Korsett. Sie ist vom Rücken gezeigt. Das Gesicht ist nach vorn gebeugt. Man errät, daß sie einen Augenblick nachdenksam ihre Brüste betrachtet. Neben ihr sitzt ein kläglicher Kerl steif und glotzig dumm auf dem Stuhl. Er ist in Frack und Zylinder erschienen, hat schwarze Handschuhe an, hält kindisch sorgfältig den Stock

* Deltail 187: Femme au lit, profil.

vor sich hin und stützt das Ende mit ängstlich gesuchter Eleganz gegen die Spitze des langen Fußes. Die verlogene Würdehaftigkeit ist zum Lachen trefflich gehöhnt. Der Kerl sucht vor sich hinzusehen: er geilt (sein ganzes Gesicht scheint dabei zu schmatzen) in den Schoß der Frau. Man sieht deutlich, daß das Blatt von der Mitte gezeichnet ist. Der Rhythmus sogar, aus dem die Schöpfung entstanden ist, bleibt hier erhalten. Die Kreide hat zuerst die Gestalt der Frau notiert. Mit schärferen Zügen sind die Arme umrissen. Hierauf wird der Raum um die Hauptgestalt gegliedert, links das Sofa, rechts die Gestalt des Mannes, um den Oberkörper der Frau der Wandspiegel, der schräg hängt, links oben ein Bild.*

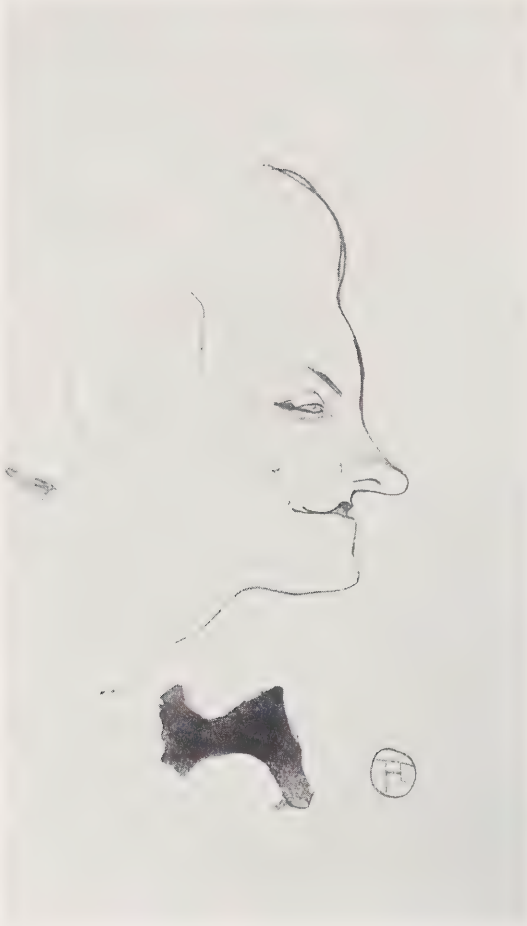
Das elfte Blatt. Rötliche Zeichnung auf grünem Papier. Lassitude. Das Ende der Folge. Nicht nur das Ende vom Lied. Es verhallt wie Gongschlag im leeren Haus. Die Frau, nachdem sie die Nacht hindurch mit Männern zusammengewesen ist. Abgehetzt wie Wild nach der Treibjagd. Man sieht an der rechten Seite ein Bett, das in die Tiefe führt. Das Zeug ist aufgeschlagen. Besser: ist aufgerissen. Es fällt zum Teil auf den Boden. Das müde Ding hat sich darüber geworfen. Der Leib ist der Bettneigung nachgerutscht; das Hemd ist hinaufgestreift. Das Mädchen hat die Arme unter dem Kopf verschränkt. Die Müdigkeit hat die Glieder gelöst. Sie haben die bleierne Schwere der Übermüdung. Und dennoch schwebt ein letztes Zucken darüber. Jeder Teil scheint ausgebeutet. Alles weist auf die Erschöpfung. Die Kleider liegen nachlässig auf dem Sofa im Hintergrund. Strichgewirr, und doch getragene Wäsche, die nur von diesem Mädchen gerade so hingeworfen sein kann. Zuoberst prangt ein Hut mit Straußenfedern. Die Pantoffeln haften nur leicht am Fuß. Sie werden sich im nächsten Augenblick lösen. Der linke Strumpf ist heruntergestreift, aber noch nicht weggezogen. Alles das

* Delteil 188: Femme en corset. Ein Gemälde, das mit der Lithographie verwandt ist, befindet sich im Museum von Toulouse. Es ist im Buch von Astre abgebildet: La Toilette (Seite 103—104). Die Gestalt der Frau ist ungefähr gleich. Aber die des Mannes ist ganz verschieden. Auf dem Bild in Toulouse ist es der Maler Charles Conder (vergleiche Astre, Seite 105). Der Mann auf dem Bild ist geistvoll und überlegen. Er trägt Zylinder und Frack mit der unauffälligen Sicherheit eines Menchen, der an diesen Anzug gewöhnt ist. Der Mann auf der Lithographie sieht aus, als ob er den Frack zum ersten Mal trage. Er hat die gehemmte Haltung eines Mannes, der sich in diesen Anzug ängstlich zurückzuziehen scheint. So ist auch die Stimmung in den beiden Werken verschieden. Man kann ähnliche Unterschiede in der Gestaltung aufweisen, wenn man die beiden Fassungen der Lithographie Débauche miteinander vergleicht (Delteil 177, 178). In der ersten Fassung ist wiederum der Kopf dieses Freundes von Lautrec verwendet. So hat dieses Blatt auch anderen Ausdruck und andere Gestalt als die endgültige Fassung, die einen Mann zeigt, der lächerlich wirkt.

zählt zu den Ewigkeitszügen seines graphischen Werks. Der Kopf liegt im Haar wie in Wasser, und wie der Kopf im Haar, ruhen die Augen in tiefen Gruben. Die Beine sind kaum auseinandergespreizt, so wie sie letzte Liebkosung geformt hat. Das bleibt, wenn man das Blatt weglegt, unvergessen — wie menschliche Begegnung in gesammeltsten Stunden. Kein Muskel spielt mehr in ihnen. Die Lippen sind in gleicher Müdigkeit auseinandergelegt. So schließt die Mappe. Man lauscht, für Augenblicke verloren, verwehendem Klang nach.*

Lassitude. Aus der Folge Elles. Lithographie. 1896

* Delteil 189: Femme sur le dos. Die Lithographie ist am 3. Mai 1896 im Courrier Français, dann in der Zeitschrift Plume abgebildet worden.



Yvette Guilbert. Lithographie. 1893

DREIUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Man hat beinahe das gesamte Plakatwerk des Künstlers zum erstenmal während einer Lautrec-Ausstellung in Winterthur in einem großen Saal gezeigt. Zusammenstellungen mehrerer Plakate hat man viel früher und bei verschiedensten Gelegenheiten sehen können. Man hat sie (unter Eingeweihten) rasch wichtig genommen. Bis zu dieser Ausstellung ist die Sammlung der Plakate aber zufällig geblieben. Sie hat dann die Möglichkeit eines einzigartigen Einblicks in dieses Schaffen des

Künstlers gegeben und hat den Beweis erbracht, daß Lautrec auf dem Gebiet des Plakates weit über Chéret hinaus in Frankreich die dauerndsten Werke geschaffen hat. Was das bedeutet, weiß nur, wer die Fülle guter Schöpfungen jener Zeit überblickt. In diesem Werk ist erreicht, was viele unserer Zeit erstreben: Dauerndes ist mit Augenblicklichem restlos und stark verschmolzen. Lautrecs Plakat ist Plakat und wirkt doch ganz als Kunstwerk.

Das Plakatwerk ist in den letzten acht Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu gleicher Zeit wie die anderen lithographischen Meisterblätter geschaffen worden. Lautrec ist spät dazu gekommen, Lithographien zu zeichnen. Erst als reifer Mensch greift er nach diesem Mittel. Zu jener Zeit prangen Chérets Namen und Chérets Gestalten auf jedem Boulevard. Für andere Künstler bleibt kaum mehr ein Raum frei. Und plötzlich tauchen geheimnisvoll an den Wänden diese seltsamen Bilder auf. Sie wirken in der leichten Umgebung eindringlich und hart, sie wirken schwer neben den flimmernden Nichtigkeiten jenes Begünstigten. Künstler und Kritiker sagen einander fragend den Namen, mit dem die Blätter gezeichnet sind. — Über diesen Kreis hinaus bleiben sie ohne Wirkung. Dort aber zwingen sie zu einer Auseinandersetzung zwischen Chéret und Lautrec.*

Lautrec wendet sich zum Plakat, weil er sich dazu hingezogen fühlt. Das ist ein Glücksfall. Nur wenige Künstler sind in der Lage, aus wirklicher Neigung auf diesem Gebiet tätig zu sein. Er wird für seine Plakate selten entschädigt. Weil er nichts verlangt, kann er auch alles geben. Das verschafft ihm die Möglichkeit, ohne Rücksicht gestalten zu können. Das haben die andern kaum getan. Er wiederholt sich nicht gern. So sind seine Plakate in der Größe, im Inhalt und in der Form voneinander verschieden.

Er macht mit ihnen Vergnügungsorte von Paris bekannt (Le Divan Japonais, Bruant dans son cabaret). Er verhilft mit andern bekannten Künstlern zu noch größerem Ruhm (Jane Avril, Caudieux, La Goulue et Valentin, May Milton,

---

* Sponsel schreibt in seinem Buch über das Plakat, in einem Augenblick, da das Plakatwerk von Lautrec noch nicht abgeschlossen vorliegt: „In seinem (Lautrecs) Plakatwerk ist mehr als bei allen übrigen französischen Künstlern das Skizzenhafte zum künstlerischen Prinzip erhoben. Er entdeckte darin das Geheimnis der prägnantesten Ausdrucksweise sowohl für sein eigenes individuelles Empfinden, wie nicht minder für das Seelenleben seiner Gestalten. Wenn Chéret seine technische Virtuosität dazu benützte, um die tolle Laune einer von ihm erfundenen Welt von Karnevals- und Bühnenfiguren vorzuführen, so zeichnet Lautrec in der Absicht, uns Gestalten des wirklichen Lebens in schärfster und blitzartiger Beleuchtung ihrer innersten Gedanken und Stimmungen zu zeigen.“

May Belfort, La Troupe de Mlle Eglantine). Er kündigt Bücher und Zeitschriften an (La Revue blanche, L'Aube, La Châtelaine, Le deuxième volume de Bruant, Le Pendu, Reine de Joie, Au Pied de l'Échafaud, Babylone d'Allemagne, Napoléon, La Vache enragée, La Gitane). Er macht auf industrielle Unternehmungen oder Handelshäuser aufmerksam (L'Artisan moderne, Confetti, La Chaîne Simpson, P. Sescau photographe).

Schon das erste Plakat ist eine große Leistung. Nur ist sie durch den unbedingten Willen zur großen Form in der Haltung leise verhärtet. Sie hebt ihn über die Zahl der Mitläufer weit hinaus. Bis zu diesem Tag haben die Plakate der französischen Künstler die Welt erheitert. Auf diesem Weg haben sie geschickt für den Auftraggeber geworben. Nun tritt einer auf, der anders redet. Er kennt die Welt der bezahlten lachenden Frauen wie keiner. Er malt sie selbstsicher, einsam, in vornehmer Haltung und verächtlich gegen das, was die Menge verlangt. Und einige seiner Plakate sind so, daß man sich heute noch wundert (und wir sind an viele Dinge gewöhnt), daß es Vergnügungsorte gegeben hat, die sie angenommen haben. Chéret selbst hat diese Plakate kaum gefürchtet. Seine eigenen haben dadurch an Heiterkeit nur gewinnen können. — Um 1880 herum hat Huysmans in ihnen mehr Talent als in den meisten Gemälden des Salons gesehen. Das ist durchaus richtig —, man behalte nun dabei den genauen Abstand zwischen Chéret und Lautrec, dann erkennt man die große Bedeutung Lautrecs auf diesem Gebiet.

Das erste Plakat: La Goulue (die Gefräßige) tanzt vor einer Schar Herren, die schwarz umrissen vor gelben Lichtglocken des Hintergrundes stehen. Lautrec hat die Gestalt der Goulue und die Valentins vielfach in Skizzen, Lithographien, Zeichnungen und Gemälden verwendet. So geht er mit vertrautem Erlebnis an neue Gestaltung. Die Muskeln im Fuß der Goulue scheinen aus Stahl zu sein. Er hat die Spannung und Gestuftheit eines Gesichtes. Man sieht neben ihr den gespenstigen Umriß ihres Begleiters: Valentin le désossé, der Schlangenmensch. Auch er tanzt. Trotzdem wirkt er neben der Goulue wie eine dunkle, ruhende Kraft. Man fühlt durch die beiden Leiber die jähe, aufpeitschende Musik des Orchesters. Aber der Tanz der beiden bleibt lautlos. Man empfindet die Stimmung in später Nacht, in die fahles Morgendämmern, frierende Nüchternheit sich langsam einschleicht. (Abbildung Seite 85.)

Napoleon. Plakatentwurf. Lithographie. 1895

Das Plakat ist groß. Lautrec hat zwei Steine dazu verwendet. Es ist in zwei Hälften gedruckt worden, die man nachträglich zusammengeklebt hat.*

Dieses erste Plakat führt dazu, daß man von Lautrec spricht. Er wird zuerst durch seine Affichen berühmt, dann sieht man die Bilder an. In diesem Sinn gleicht sein Schicksal dem von Daumier.

Im Jahre 1892 tritt Zidler den Moulin-Rouge an einen andern großen Unternehmer, Oller, ab. Man glaubt einen Augenblick, der Ruf von Montmartre sei am Verblassen. Oller rettet die Lage. Er gründet ein neues Ballett. Er ruft die Goulue, die Jane Avril, die Macarona, die Rayon d'Or, die Grille d'Égout, die Môme Fromage. Und er hat Erfolg; alles strömt ihm zu. Die Musik des Moulin de la Galette spielt nun vor leeren Sälen. Im Élysée-Montmartre wird es langweilig. Auch das Casino de Paris leert sich.**

Ein anderes Plakat ist die Reine de Joie. Man widersteht der Versuchung nicht, sich die Affiche als Bild umzudenken. Dann wäre es in seine größten Schöpfungen einzureihen. Es macht einen Roman von Victor Joze bekannt, dessen Bücher damals ziemlich gelesen werden. Man hat sie heute mit Recht vergessen. Sein Name wird sein Werk überdauern, weil er auf zwei Plakaten von Lautrec steht. Meier-Graefe sagt, in diesem Blatt seien ganze Psychologien von Paris enthalten. Der Anspruch holt das Entscheidende heraus. Er gilt, darüber hinaus, beinahe für jedes Werk.

Zwei Herren im Frack sitzen beim Essen am Tisch, ganz so, wie Männer sitzen, die diesen Abendanzug nicht gewohnt sind. Lautrec hat ein unheimlich scharfes Auge für alles, was auf den Emporkömmling weist. Zwischen den beiden Männern thront die Freudenkönigin: ein Mädchen in rotem Kleid, mit schwarzem Haar und schwarzem Halsband. Anmutig, verdorben. Sie hat sich dem Herrn zugewandt, der an ihrer rechten Seite sitzt. Er ist der Häßlichere von den beiden, wenn man hier überhaupt unterscheiden kann. Aber beide sind unvergänglich.

---

* Delteil 339. 1891. Franz Jourdain hat das Plakat ausführlich in der Zeitschrift La Plume besprochen. 1893, Seite 489. „Quel admirable symbole d'une époque qui hoquette, ce duo de pauvres bougres payés pour „faire la bête." Das Blatt ist an der Exposition Internationale d'Affiches im Jahre 1896 in Reims ausgestellt worden. Man hat es oft abgebildet. Ich nenne nur einige Beispiele: Courrier Français, 23. Oktober 1892. Affiches Illustrées, Ernest Maindron. Maitres de l'Affiche, 1898. Fantasio, 1. April 1915 — und an anderen Stellen. Vergleiche das Blatt mit Chérets Anschlagzettel für den Roman von Champsaur (L'Amant des Danseuses). Les Maitres de l'Affiche, planche 45.

** Joyant: Lautrec, Seite 136.

Sie hat die Arme um seinen Hals gelegt und küßt ihn mit gespitzten Lippen geschäftsmäßig auf eine seiner wulstig hängenden Wangen. Der Magere an ihrer linken Seite schaut gegen den rechten Bildrand. Es scheint kaum möglich, blöde Gedankenlosigkeit besser darzustellen, als es hier geschehen ist.* Das Blatt ist übersichtlich gegliedert. Der Künstler baut und schmückt hier zugleich. Es weist eine Ordnung auf, die man in seinen Bildern oft findet. Es wird durch die Tischkante, die von links unten nach rechts oben ansteigt, in zwei Teile geteilt. Eine solche Gliederung wird unter den Händen von Lautrec Epigramm. Im unteren Teil ist auf dem Tisch in flüchtig gezeichneten Umrissen das Gedeck angegeben. Der Strich ist grün. Die Schrift, die darüber hinwegführt, ist auch grün. Auf dem Teller des dicken Herrn sieht man einen gelben Rest, in dem ein roter Fleck prangt. Er ist an dieser Stelle notwendig zur farbigen Auflockerung und wirkt doch selbstverständlich. Darüber hinaus ist das Ganze kulinarische Kurzschrift. Der obere Teil zeigt die drei sitzenden Gestalten nebeneinander — ein farbiger Stein in dunklem Gehäng: die rotgekleidete Frau zwischen schwarzgekleideten Herren. Die eine Farbe wird durch die andere betont und erhöht. Sie hat schwarzes Haar und trägt ein schwarzes Halsband. Dadurch werden die schwarzen Flächen in den Gestalten der beiden Herren untereinander verstrebt. Das wiederholt sich über das Bild hin. Der Stuhl des dicken Herrn ist orange. Das gleiche Orange kehrt im Haar des Herrn wieder, der links sitzt. Die Wand hinter der Gruppe ist gelb und wird durch ein breites, weißes Bandornament angenehm belebt. Das Rot des Kleides taucht noch einmal in jenem Reststück auf.** Man kann das Plakat mit einem ähnlichen von Ghéret vergleichen.

---

* Die Kohlenskizze zur Reine de Joie (in der Größe des Plakates) ist im Konservatorenzimmer von Albi aufgehängt: mit mißlungenen Schriftversuchen. Eine Studie zum Kahlköpfigen in der Sammlung Tapié (F). Die verschiedenen farbigen Zustände der Verkleinerung des Plakates, die als Frontispice zum Roman verwendet worden ist, werden im Museum von Albi in einem Sammelrahmen gezeigt. Die Zustände machen sichtbar, daß Lautrec versucht hat, eine geschlossene Wirkung zum Beispiel nur mit zwei Farben zu erreichen: Schwarz und ein ganz helles Grün.

** Ein erster Blaustiftentwurf zu diesem Plakat befindet sich in der Sammlung Tapié (Band IV). Man sieht allerdings nur die Figur des sitzenden Herrn. Er hält die Hand auf den Tisch. Links oben ist flüchtig die Figur eines Kellners gegeben. Man errät auch einen Arm, der sich um den Hals des sitzenden Mannes schlingt. Er bleibt ohne Ausdruck und ist eigentlich nur Ortsangabe. Etwas über dem Arm ist in einen Kreis ein Gesicht gezeichnet. Nur die Gestalt des sitzenden Mannes ist erlebt. Die Beziehung der Frau zu ihm ist gedanklich erfaßt. Das Gesicht ist mit Rotstift schattiert. Der Umriß des Schädels ist mit Rotstift nachgezogen. Eine große Kohlenskizze zum Plakat sieht man im Konservatorenzimmer von Albi. Unter das Plakat sind ungeschickte, geradezu schülerhafte Schriftversuche gesetzt.

Man hat den unangenehmen Eindruck eines Durcheinanders, das man nicht überblicken kann. Die Menschen, die er darstellt, haben keine Eigenart. Die Gestaltung hat keinen Stil. Chérets Plakat ist ein Ölbildversuch. Das von Lautrec ist ein Plakat, das allen Forderungen eines solchen genügt. Darüber hinaus ist es Bekenntnis. Noch eines — und das wirft ein grelles Streiflicht — das Plakat von Lautrec, das heute noch neu wirkt, stammt aus dem Jahre 1892. Das veraltete Plakat von Chéret ist 1899 entstanden. Chéret hat viel dadurch verloren, daß er nicht den Mut gehabt hat, an Lautrec zu lernen.

L'Artisan moderne.* Der Titel verlockt nicht. Kühle und duftige Morgenstimmung im Schlafzimmer einer Pariserin. Solche Stimmungen hat Jean de Tinan geschildert. Ein entzückender Gegensatz bestimmt die Spannung. Hier kann kein Mädchen der öffentlichen Häuser wohnen. Eine junge Dame im Nachtkleid, das mit Spitzen besetzt ist, liegt halbaufgerichtet im Bett. Man sieht, daß sie aus gutem Schlaf emporgefahren ist. Sie hat die Hände vor sich hin auf die Decke gelegt. Die Lippen sind streng geschlossen. Die Spannung, die sie zusammenhält, zieht sich über das ganze Gesicht. Sie schaut abwehrend, herausfordernd und kokett zugleich vor sich hin, weil ein Handwerker in langem Arbeitsmantel, der oben von einer dicken Halsbinde abgeschlossen wird, mit Hammer und Nagelkiste ins Zimmer getreten ist, vom Zimmermädchen begleitet, das mit hochgezogenen Brauen erschreckt auf die Dame blickt, mit den Augen um Entschuldigung bittet, die Hände übertrieben entsetzt in die Taschen der Schürze steckt. Zwischen diesen Frauen steht der Handwerker. Er weiß mit beiden nicht sehr viel anzufangen. Der Künstler hat ihm das Gesicht eines Trinkers gegeben.

Über das Blatt flunkert leise Jugendstil. Die Zeichnung ist mit dunkelblauer Farbe gepinselt. Die Strichführung ist der Augenblicklichkeit der Handlung angepaßt. Überhaupt ist es seltsam, wie verschiedene Schnelligkeit der Aufzeichnung im Strich von Lautrec immer erhalten bleibt. Die Wand links hinten und die Decke sind grün. Die Wand rechts, Boden, Nagelkiste und Haar der liegenden Frau sind gelb (die grüne und gelbe Farbe sind kühl und frisch). Die Haare und die Lippen des Mädchens, bestimmte Pinselungen im Körper des Hündchens, Mund und Nase des Handwerkers sind braunrot. Die braunrote Farbe

* Delteil 350: L'Artisan moderne. Der Handwerker ist das Bildnis eines Freundes von Lautrec. Es ist der Medailleur und Schmuckhändler Henri Nocq (vergleiche Loys Delteil: H. de Toulouse-Lautrec II).

Die Truppe der Mlle. Eglantine. Plakatentwurf. Öl auf Karton. 1896

erhält nur durch die verschiedene Umgebung, in der sie auftritt, wechselnde Bedeutung. Das Blatt wirkt in sprunghafter Weise dekorativ, es verdankt sein Entstehen zum Teil dem Gehirn. Als Plakat ist es nicht restlos gelungen. Bei näherer Betrachtung erscheint es farbig. Aber die Farbigkeit befriedigt nicht ganz. Im Stil schafft sie den Eindruck nicht gelungener Mischung von Öl und Pastell.

Quirlendes Leben tanzender Mädchen faßt er in einem andern Plakat.* Vier Tänzerinnen (die Truppe der Mademoiselle Eglantine) tanzen in einer Reihe vor einem zitronengelben Hintergrund. Man hat zu jener Zeit auf Montmartre viel von ihnen gesprochen. Wenn man sich dem Blatt nähert, sieht man zuerst nur Beine, die sich in die Luft heben, und um sie herum fliegt duftige Wäsche in flirrendem Spiel. Von ihnen kommt man zu den einzelnen Gestalten. Man sieht, daß alle Tänzerinnen sind, daß aber eine von der andern grundverschieden ist. Und von den einzelnen Gestalten kommt man zu den Gesichtern. Sie fassen jedesmal den Körper zusammen. Und jetzt erlebt man die besondere Ausgestaltung des Allgemeinen. Jedes der vier Gesichter hat aus der gleichen Melodie heraus

* Delteil 361 (1896). Im Courrier Français vom 16. Februar 1896 abgebildet. Ein erster Gedanke zu dieser Affiche ist am 30. April 1913 unter dem Namen Le Quadrille zum Verkauf gekommen (4700 francs).

doch eigenes Leben. Die Verschiedenheit entsteht nicht äußerlich durch zufälligen Wechsel. Nun erkennt man, daß bis in kleinste Dinge hinein diese vier Mädchen verschieden sind; ihre Beine, ihre Haare, ihre Gesichter, ihre Münder. Aber alle Dinge, die die eine von der anderen trennen, schließen sich in ihr selbst zu einer Einheit zusammen.

Das Plakat steht in einer Reihe verwandter Schöpfungen anderer Künstler. Solche Quartette treten damals überall auf. Man verschafft sie sich mit Vorliebe von England her. Wie englische Sängerinnen — wiederum damals schon — in den Kabaretten von Paris sehr beliebt sind.

Es ist begreiflich, daß der Parallelismus in den Bewegungen der Tänzerinnen Künstler zur Darstellung locken muß. Auf einer Zeichnung von Willette zum Beispiel sieht man die fünf Schwestern Barrison in den Folies-Bergère, Tänzerinnen, die damals in Mode sind. Sie stehen hart hintereinander, haben die Arme in die Hüften gestützt und schauen aus dem Bild heraus. Aber alle blicken dabei in der gleichen Art. Das heißt: sie schauen nicht, sie haben nur gezeichnete Augen. Daß sie so fade gewesen sind, wie sie der Künstler darstellt, mag sein; aber ein großer Künstler hätte auch die Fadheit anders gestaltet.*

Noch ein anderes Beispiel. Man findet in einem Bild von Pablo Picasso einen Einfluß dieses Plakats. Picasso ist eine Zeitlang überhaupt von Lautrec abhängig gewesen. Er stellt auf einem früheren Bilde drei Tänzerinnen von links vorn nach rechts hinten mit gleich gebauschten Röcken nebeneinander auf. Er gibt sich Mühe, die Kleider schön zu zeichnen. Er vergißt darüber den Tanz. Und die Gesichter der Tänzerinnen bleiben bedeutungslos. Der Gesamtrhythmus, der die vier Gestalten von Lautrec belebt, fehlt. Aber Picasso zeigt dafür die Strumpfbänder über den Knien. Die Bauschung der Röcke wirkt wie steifer, gebogener Karton. Picasso gibt den Umriß der Gestalten mit weichem Strich; alles bleibt matt und steif. Der Strich von Lautrec ist trocken. Die Röcke bauschen sich dennoch in wirrendem Spiel.**

Eine amerikanische Zeitschrift hat, um sich bekannt zu machen, von Plakatkünstlern, die einen Ruf gehabt haben, eine Reihe von Affichen entwerfen lassen. Sie hat Lautrec veranlaßt, mitzutun. Er hat die Aufgabe auf eigene Weise gelöst.

---

* Courrier Français, 2. März 1894.

** Das Bild von Picasso: Vgl. Nachtragswerk III der Galerie Heinrich Thannhauser, München 1918.

L'Aube. Plakatlithographie. 1896

Er zeichnet eine farbige Lithographie, die mit der Zeitschrift nichts zu tun hat. Sie ist mit der Titelschrift konzipiert — Lautrec gibt sie in einer Anzahl von Blättern heraus, auf denen die Schrift fehlt (also in einer schlechteren Fassung).

Lautrec hat einen großen Teil seines Lebens in verschiedenen Bars verbracht — an der Rue d'Amsterdam, an den Champs-Élysées, an der Rue Scribe, an der Avenue Montaigne, an der Rue Royale. Das künstlerische Leben seiner Zeit spielt sich dort ab. So haben sich viele Schriftsteller und Dichter über die Bedeutung der Cafés gegen die Jahrhundertwende ausgesprochen. Die Äußerungen umspannen Gegensätze. Man halte zusammen, was Léon Daudet und Huysmans sagen. Ihre Urteile sind so weit voneinander entfernt als es möglich ist.

Viele Dinge locken den Künstler an diesen Ort. Eine Bar ist immer farbig. Die Menschen sind farbig wie die Cocktails, die man hier trinkt. Sie durchlaufen die Skala des Regenbogens. Lautrec trinkt sie doppelt, mit dem Gaumen und mit den Augen. Er liebt es, hinter der Bar den Kellner in weißer Weste zu sehen. Er kann sich nicht denken, daß man einen Likör anders als in weißer Weste herstellt, und wenn er darangeht, selber Liköre zu bereiten, zieht er eine Weste an, die er einem Kellner abgekauft hat. Er sieht mit einem Vergnügen, das immer gleich bleibt, hinter dem Kellner das große Gestell, die Flaschenbibliothek. Er verfolgt mit scharfen Augen das Treiben des Kellners, auch dann, wenn er mit seinen Bekannten redet. Jede Handbewegung des Barman wird ihm wichtig. Jedes Geräusch, das dabei entsteht, wird ihm Wohllaut. Er benennt buchstäblich jeden einzelnen Cocktail. Er weiß genau, in welcher Folge und in welchem Verhältnis er gemischt wird. Er kennt die Rezepte besser als die gewiegtesten und gewandtesten Barleute selbst. Einmal sagt er sogar, der Hauptgewinn seiner Reise nach London sei gewesen, daß er neue Cocktailrezepte entdeckt habe. Eine neue Mischung bringt ihn vor Freude in Aufregung. Wenn der Kellner an der Bar ein Getränk mischt, sagt Lautrec genau, was für einen Geschmack das Getränk hat. Auch hier schafft er sich eine eigene Sprache. Die Gäste der Bar haben alle Charakter: ausgebrannte kleine Jockeis, in deren Gesicht man das leiseste Spiel der Muskeln sieht. Sie werden von schönen Mädchen begleitet, um die reiche Herren sie beneiden. Oft kommen Rennstallbesitzer, um an der Bar mit ihren Jokeis einige Minuten zu verplaudern. Schauspielerinnen von Ruf erscheinen mit ihren Freunden. Schriftsteller und Kritiker. Dazwischen sieht man Menschen von zweifelhaftem Ruf.

Lautrec verkehrt auch in der Irish and American Bar an der Rue Royale. Der Besitzer heißt Achille. Er geht am Anfang bloß dorthin, wenn das Restaurant Weber zu voll ist. Nachher aber ist er häufiger Gast, weil er sich an den Ort rasch gewöhnt hat. Die Bar ist ein schmaler und tiefer Raum. An der einen Wand entlang führt eine Bank, die mit Leder überzogen ist. Vor dieser langen Bank steht eine einzige Tischreihe. Ihr gegenüber ist eine beinahe ebenso lange Bar eingerichtet. Die Schranke ist aus glänzend geriebenem Mahagoniholz hergestellt. Darüber ragen auf Gestellen die Flaschen empor, und vor den Flaschen bewegt sich der Barman. Ein seltsamer Mensch. Joyant hat ihn geschildert. Eine Mischung von Chinese und Rothaut aus San Francisco; das Gesicht ist rund und gelb und scheinheilig; die Augen haben die Form von Mandeln; die schwarzen Haare glänzen und sind glatt an den Schädel gekämmt. Er ist sehr klein, immer ruhig. Fast ohne Bewegung in den Händen, ganz ohne Bewegung im Gesicht stellt er die Cocktails her, die man verlangt.

Nach ihrer Nummer im Nouveau Cirque eilen die beiden Clowns Chocolat und Footit in diese Bar, um ihren Durst zu stillen. Eine Engländerin spielt kläglich auf einem Banjo. Ihr Sohn (Mischling aus Texas) begleitet sie auf der Mandoline. Die beiden Clowns tanzen zu dieser Musik. Lautrec genießt den Anblick. Er sitzt im Hintergrund des Saales in einem kleinen viereckigen Zimmer, das einige Stufen höher liegt, von dem aus man das ganze Treiben überblickt. Der Besitzer der Bar bedient ihn mit besonderer Auszeichnung. Manchmal während des Abends sucht er ihn mit den Augen, um auf seinem Gesicht zu lesen, was er wohl wünschen möge. Lautrec redet mit ihm hin und wieder englisch; denn Achille versteht diese Sprache. Er bringt selber seinem Gast die bestellten Getränke und Gerichte und redet ihn untertänig an: „Monsieur le Vicomte Marquis.“

Und hier nun ißt Lautrec mit May Belfort, May Milton oder mit anderen berühmten Frauen oder mit Mädchen aus öffentlichen Häusern zu Abend, weil er es haßt, von den Stammgästen bei Weber bei solchen Gelegenheiten beoachtet zu werden.

Spät in der Nacht setzt Achille seinen Gast, der ihm lästig zu werden beginnt, vor die Türe. Lautrec winkt einem Kutscher und läßt sich in die Nacht hinausführen. Aber er trachtet, einen solchen Kutscher zu finden, der ihn kennt.

Denn sie müssen das eine wissen: man darf den Grafen nicht aufwecken, wenn er eingeschlafen ist. Gerade dieser Schlaf ist ihm notwendig. Und so warten sie vor der Türe des öffentlichen Hauses oder vor der Wohnung, bis er von selber aufwacht. Begeht aber einer die Unvorsichtigkeit, ihn leise zu wecken, fährt er auf und sagt wütend, sie sollten sich nicht in die Geschäfte der anderen mischen.*

Er trifft in der Bar an der Rue Royale später viele Gäste, die ihm bekannt sind. Vor allem einen Menschen, auf dessen Freundschaft er stolz ist. Er stellt ihn allen seinen Freunden vor: es ist der Kutscher der Barons Rotschild. Er behandelt ihn mit ausgesuchtester Höflichkeit und beneidet ihn vor seinen Freunden um seine Stelle. Er selber möchte so gerne einmal Diener sein, um reiche Herren unter diesem Winkel zu sehen. Dabei — man vergesse es nicht — empfindet er dem Herrn dieses Kutschers gegenüber Abneigung oder Verachtung.

Der Plakatauftrag gibt ihm die Möglichkeit, diesen Freund der Menge bekannt zu machen. Er zeichnet ihn auch in einigen Lithographien und in seinen Logenbildern. Das Plakat zeigt vier Menschen, die beim Würfelspiel um einen Tisch herumsitzen. Vielleicht ist es nur des Kutschers wegen gezeichnet worden. Auf der einen Seite des Tisches sieht man ihn und neben ihm einen Herrn, auf der andern neben einer Dame einen würfelnden Spieler. (Der Kutscher Rotschilds ist der Herr ganz rechts.) Vorn auf dem Tisch steht eine Vase mit Blumen. Sie sind in einem hellgesprenkelten Rot angegeben und wirken in dieser Gesellschaft unsinnig. Das Rot ist allerdings dazu da, den andern Tönen Widerpart zu halten. Der Würfelnde hat sich einen Zweig ins Knopfloch gesteckt. Der hünenhafte Kutscher aber trägt an der gleichen Stelle einen Strauß von roten und gelben Blumen.

Man kennt von diesem Blatt verschiedene Drucke. Es geht im Kunsthandel (hin und wieder) unter dem Titel Joueurs de dés. Man hat es ohne Schriftdruck in hundert numerierten Exemplaren herausgegeben. Vom Blatt mit Schriftdruck sind wahrscheinlich viel mehr Abzüge hergestellt worden. Es ist um vieles schöner und geschlossener als das andere. Die Aufschrift The Chap Book lichtet mit weiß ausgesparten und fein blau gesprenkelten Buchstaben den dunkelblauen Hintergrund auf und belebt das Ganze. Im Blatt ohne Schriftsatz sieht der Hintergrund hart aus, und das Bild wirkt in diesem Zustand unfertig.

* Vgl. die Schilderung bei Joyant, Seite 196.

Rennstallbursche. Öl auf Karton. 1895

Nun ein Scherzo. Der Spaß eines Südfranzosen in guter Laune, und wie aus einer Erinnerung an Rabelais gezeichnet.* Das Ankündigungsblatt für eine neu gegründete Monatsschrift, die illustriert erscheinen soll. Der Gründer ist A. Willette, der Zeichner der Pierrots und der Kolumbinen. Der Leiter ist Roedel. Das Blatt steht also unter bekannter Führung. Die Zeitung stirbt rasch. Jedes Jahr sterben viele Monats- und Wochenschriften in Paris. Die Zahl der Neuerscheinungen bleibt jedoch den eingehenden Zeitungen ungefähr gleich. Das ist tröstlich. Denn solche Unternehmen bringen frischen Wind in Segel, die schlaff werden wollen. Dieses Blatt nun ist von allen Plakaten Lautrecs dasjenige, das am meisten äußerliche Bewegung aufweist. Allerdings ist sie hier karikiert. Alles ist voll lustiger Lautheit. Eine Kuh, die wütend geworden ist, verfolgt einen alten Herrn, der einen Regenschirm in der Hand hält und sich flüchtet. Und mit was für einem entsetzten Gesicht! Ein Hündchen macht mit. Es rennt nur, weil sein Herr rennt und aus Freude am Rennen. Die Nutzlosigkeit dieser Flucht ist unübertrefflich gegeben. Ein Polizist will Hilfe bringen. Er tut es so, wie es für Polizisten schon damals sprichwörtlich geworden ist: er wird da sein, wenn alles vorbei ist. Auf einem Doppelrad radeln Pierrots vergnügt der Gruppe nach. Mit ihnen spielt Lautrec auf den Gründer der Zeitung an. Man findet in dem Blatt einen ruhenden Pol: ein Koch ganz hinten und oben im Bild bleibt gemütlich stehen und grinst mit dem ganzen Gesicht. Natürlich ist das Blatt nichts als ein lustiger Einfall. Man nehme es so.

Man sieht in diesem Blatt eine überlegene Gliederung. Um die Bewegung, die von rechts oben nach links unten geht, auszugleichen, wird im Bild durch die verschiedensten Dinge eine andere Diagonale hergestellt, die auch betont ist. Das ist ein Gesetz in der Gliederung, das man zum Beispiel in ganz anderem Umfang, in anderer Bedeutsamkeit und in einer unvergleichlichen Verfeinerung in den großen Schöpfungen Delacroix' nachweisen kann. Diese andere betonte Diagonale entsteht hier durch die Schrift, durch den Regenschirm des Alten und durch den Hund.

Um 1896 herum kommt auf Montmartre der Gedanke auf, die Künstler zu

* La Vache Enragée, 1896, Delteil 364. In der Exposition d'Affiches artistiques (Cirque de Reims) vom 7.—17. November 1896 ausgestellt. In der Zeitschrift Plume 1896 abgebildet. Eine stark verkleinerte Reproduktion der Affiche hat als Umschlag des Katalogs der Exposition des Oeuvres de Henri de Toulouse-Lautrec in der Galerie Barthélemy gedient: 20. April—3. Mai 1903.

Buchumschlag für Jean de Tinans Beispiel der verliebten Ninon de Lenclos.
Lithographie. 1898

beiden Seiten der Seine zu einer Gemeinschaft zusammenzuschließen. Zu diesem Zweck veranstaltet man ein Fest: die Vachalcade, das Fest der Vache Enragée. Manger de la vache enragée ist der Volksausdruck für Hunger leiden. Das Fest soll durch einen Umzug eingeleitet werden. Man gibt dem Maler Roedel den Auftrag, ihn zu entwerfen und zusammenzustellen. Er wird zum erstenmal im Jahre 1896 ausgeführt. Zuerst erscheinen Trompetenbläser zu Pferde. Auf einem Schimmel reitet der Ruhm, dann erscheint die wütende Kuh, sie ist von einer großen Schar schöner Mädchen umgeben, sie ist das Symbol dieses Festes. Dann folgen Wagen. Jeder einzelne ist nach einem bestimmten Gedanken ausgeschmückt. Die verschiedensten Künstler haben hier ihre Einfälle verwirklicht: Roedel, Grün, Willette, Jehan Rictus, Abel Truchet. Der Erfolg ist kläglich. Die Künstler sind noch nicht entmutigt. Im folgenden Jahr feiert man wieder ein ähnliches Fest. Man greift die Sache von einer anderen Seite an. Im Ausschuß, der für das Fest gebildet wird, sind bedeutende Männer: zum Beispiel Puvis de Chavannes. Das Fest wird auf Sonntag, den 20. Juni festgesetzt. Auf der Place Blanche stellt man eine Tribüne auf. Die Muse von Montmartre und die schönsten Midinetten des Quartiers nehmen darauf Platz. Auf diese Art und Weise glaubt man im Volk mehr Widerhall schaffen zu können. Hier ziehen die vielen Wagen vorbei, denen eine lärmende Musik vorangeht. Die Ideen sind nicht besonders neu: der Wagen, der die Freiheit auf den Barrikaden darstellt, der Wagen mit den geistig tätigen Menschen, Paris bei Nacht, die verurteilte Vache Enragée, das Gefolge der Verrücktheit, der Wagen der Muse, der Wagen des losen Liedes, der Tempel des goldenen Kalbes, die Krönung der Muse. Bevor der Zug sich auflöst, hört man ein musikalisches Spiel an: die Krönung der Muse von Montmartre. Einhundertundfünfzig Menschen nehmen daran teil. Die Schönheit wird von Cléo de Mérode verkörpert (Lautrec hat sie in einer glänzenden Lithographie dargestellt), die Muse von Fräulein Stump, der Dichter von Dufaut, Mitglied der Oper, der Pierrot von Willette. Auch die Tänzerinnen des Ballettes der Oper tanzen dabei mit. Das Ende des Festes bildet gegen den Morgen hin ein ländlicher Ball oben auf Montmartre.

Der Erfolg ist erbärmlich. Die Künstler, die das Fest veranstaltet haben, um armen Genossen helfen zu können, verschulden tief. Damit gehen Feste und Zeitschrift ein.

Die Freundinnen. Öl auf Karton. 1895

Auf vielen Blättern anderer Künstler jener Jahre findet man Gestaltungen, die der Zeichnung von Lautrec verwandt sind. Man kann den Einflüssen leicht nachgehen. Sicher hat das Plakat von Lautrec als Vorlage zu einem Plakat von Misti gedient: Cycles Gladiator. Chéret hat ein Plakat für die Émilienne d'Alençon in den Folies-Bergère lithographiert.

Jules Grün zeichnet ein Plakat für die Künstlerkneipe Carillon: eine dicke Haushälterin rennt mit erhobenen Händen davon, weil sie sich über das tolle Leben in der Kneipe entrüstet. Der Engländer Burch zeigt in einem Plakat (He rides a Hampden) einen Radfahrer, der von einer Reihe von Polizisten verfolgt wird. Auch hier sind die Figuren des Blattes (die verfolgenden Polizisten) hintereinander in starker Verkürzung gegeben.

Dann faßt er in einem Plakat unnachahmlich die Stimmung auf einem Schiff, das auf hoher See ist. Man glaubt ihn in der gleichen Luft atmen zu sehen, die er dem Blatt mitgibt. Salzluft weht über Deck. Zwischenstimmung von Grüßen und Vergessen. Lautrec hat das Blatt nach einer Skizze ausgeführt, die er an Bord des Dampfers Chili nach einem Fahrgast gezeichnet hat.*

Eine Dame sitzt im Liegestuhl am Geländer des Schiffes und schaut träumend auf das Wasser. Ihr Gesicht hat den hochmütigen Ausdruck einer Frau, die ihrer Schönheit wegen mißtrauisch geworden ist. Es ist von der Seeluft gerötet. Sie hat die feinbehandschuhte Hand gesenkt und hält nachlässig ein Buch. Über den Knien liegt ein schützendes Plaid. Das Haar ist üppig und weit nach hinten gekämmt. Ein Strohhut, der viel zu klein ist, sitzt auf der blonden Last und ist nach vorn in die Stirne geschoben. Das Deck des Schiffes ist mit Segeltuch überspannt. Der Raum zwischen Deck und Tuch scheint ganz durchsonnt zu sein. Zwischen Geländer und Dach sieht man die See mit einem fahrenden Dampfer, dessen Rauch im Zugwind zurückstreicht. Die Lehne des Liegestuhles schneidet als Diagonale durch das Blatt, auch der Arm liegt in der Diagonalrichtung. Der Grundton der Zeichnung ist grau, die Schrift (Salon des Cent) ist grün, der Hut und das Holz des Liegestuhles sind zitronengelb, die Segeltuchüberdeckung des Schiffes ist graubraun. Dieses Graubraun kehrt dunkler im Hutband wieder, in dem blaue Striche den Schatten angeben. Das gleiche Blau ist in den Augenwimpern,

* Delteil 366: La Passagère du 54 ou Promenade en Yacht. Man findet auch den Titel La Passagère du Transatlantique.

im Meer, im Himmel, der getupft ist. Es bildet die Streifen des Liegestuhls.

Das Plakat ist für den Salon des Cent gezeichnet worden. Das führt wiederum zu anderen Blättern. Viele Künstler haben für den gleichen Salon Plakate entworfen. Man könnte an ihnen allein (zum Teil) die Entwicklung der graphischen Kunst in Frankreich ablesen. Man hat zu dieser Aufgabe immer Maler und Graphiker herangezogen, die schon Bedeutung gehabt haben. Im Jahre 1893 stammt das Plakat von H. G. Ibels. Dieser ist mit Lautrec befreundet. Er behauptet sogar, er sei es gewesen, der Lautrec veranlaßt habe, zu lithographieren. Das Blatt: ein Pierrot malt eine Kolumbine, ein Harlekin schaut zu. 1896 wird die Affiche von Bonnard gezeichnet. Victor Mucha lithographiert dafür eine halbnackte sitzende Frau mit goldenen Locken.*

Mlle Mellot in der Gitane. Plakatentwurf. Öl auf Karton. 1900

Spanische Romantik, durch die Augen eines Franzosen gesehen, findet man im folgenden Plakat.** Das Motiv ist spanischer Welt entnommen. Darüber hinaus ist das Bild wiederum die Gestaltung einer Beziehung, die den Künstler immer beschäftigt hat: die Stellung von Mann zu Frau. Darum ist es auch Bekenntnis. Aber es wirkt beinahe etwas zu sicher.

* Man findet eine eingehende Schilderung des Plakates von Lautrec im Vorwort des Katalogs einer Lautrecausstellung in Toulouse vom 4.—14. Dezember 1907. Man hat zu dieser Ausstellung die Räume der Zeitung Le Télégramme benutzt. Der Redakteur dieser Zeitung ist mit Lautrec befreundet.

** Delteil 368: La Gitane; 1900. Théâtre Antoine: La Gitane de Jean Richepin. Die erste Aufführung des vieraktigen Dramas fand statt am 22. Januar 1900 im Théâtre Antoine.

Eine Frau mit dunklem Haar, die links im Vordergrund steht, beugt mit höhnischem Lachen den Leib wollüstig zurück. Man begegnet einer verwandten Bewegung von ähnlicher Belebtheit in einem Lenderblatt. Sie hat den rechten Arm in die Hüften gestützt und den linken auf den Rücken gelegt. Der Leib einer Spanierin, die zum Tanzen geboren ist, der Körper einer Frau voll Sinnlichkeit und Berechnung zugleich. Ihr Wesen scheint dem der großen Gestalten in Lautrecs Lithographien nahe verwandt. Rechts hinten sieht man in dunklem Schattenriß einen Mann, der einen Berg emporsteigt und finster auf die höhnende Frau zurückblickt. Seine Haltung hat die Gereicktheit kräftiger Männer, die innerlich gebrochen sind. Auch hier ist die Beziehung von Mann und Frau eindeutig auf ein Schicksalhaftes gestellt: La Femme et le Pantin. Der Oberkörper der Frau ist in die eine Diagonale gelegt, der Unterleib in die Gegendiagonale: so ist das Blatt gewissermaßen um den Schoß dieser Frau gebaut. In der Gegendiagonale steht auch der Mann, der davongeht. Die Gestalt der Gitane ist weiß ausgespart, wie auf dem Miltonplakat die Figur der Tänzerin. Sie erhält dadurch einen besonderen Reiz. Der Strich der Kreide im Umriß ist von augenblicklichster Laune geführt, die doch immer in schöner Gelassenheit ausschwingt. Über den Kreidezug hin sind mit dem Pinsel Verstärkungen gezogen.*

Sie scheinen die Arbeit des Künstlers in ihren verschiedenen Stufen aufzudecken. Die Farbe des Berges ist hell braungelb. In dieser Farbe sind ein paar Stellen ausgespart: wieder, um die Fläche aufzulockern und zu beleben. Der Himmel ist blau. Die gleiche Farbe ist mit ein paar Pinselstrichen im Berg, in einer zusammengefaßten Fläche im Haar und im Umriß des Mannes angegeben, wo blaue und schwarze Pinselstriche übereinanderliegen. Sie schaffen den Eindruck von Zufälligkeiten. Aber die Pinselstriche sind mit verschiedenen Platten gedruckt. Bei solchen Versuchen ist die Gefahr immer groß, daß die Absichtlichkeit solcher Zufälligkeiten zu stark in Erscheinung tritt. Das Gefühl, daß diese Pinselstriche gleichzeitig oder doch unmittelbar nacheinander entstanden sind, kann leicht zerstört werden. Hier ist die Gefahr überwunden. Bräunliche Schrift gibt an: Théâtre Antoine. Rote Schrift: La Gitane de Richepin. Rechts unten steht als Gegengewicht zu den dunkeln Betontheiten der oberen Hälfte in

* Erste Entwürfe in den Blättern eines Skizzenbuches der Sammlung Tapié. Eine Studie sucht nur die Art einzufangen, in welcher der Arm der Frau sich in die Hüfte stützt; daneben findet man eine Verteilungsstudie (II) und das Gesicht der Schauspielerin Mellot, das für das Plakat vereinfacht worden ist.

schwarzer Schrift das große Signum. Die Schrift ist ungünstig, zu hoch gesetzt und zu stark gepreßt, das Blatt ist damit überfüllt. Zudem wirkt das Rot in der Schrift bildfremd. Man ist bei Lautrec auf feinstes Zusammenschwingen von Bild und Schrift eingestellt. Man empfindet darum auch kleine Uneinheitlichkeiten.

Das ist sein letztes Plakat. Wahrscheinlich auch seine letzte Lithographie. Er besucht die Hauptprobe dieses Stückes und erzählt dann allen Bekannten: „Ein ungeheurer Erfolg, die Gitane, ein unerhörter Erfolg!“ Freunde, die die Hauptprobe auch besucht haben, geben daraufhin die Antwort: „Was, ein Erfolg? Das Stück ist ein glatter Durchfall. Man hat sogar gepfiffen“. — Und Lautrec gibt ihnen zurück: „Möglich, aber das sind mißgünstige Leute gewesen“. — Er hat vom ganzen Drama gar nichts gehört. Er hat die Zeit während der Hauptprobe auf einem der hohen Barstühle in der Theaterbar zugebracht. Einer der Angestellten des Theaters hat ihm dabei Gesellschaft geleistet, und Antoine hat dem Angestellten daraufhin kündigen müssen.

Tänzerin. Zeichnung

Die beiden Freundinnen. Öl auf Karton. 1892

VIERUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Vor dem künstlerischen Auge Lautrecs hat alles, was in diesem Leben geschieht, Bedeutung und Sinn. Keine Erscheinung ist ihm nur zufällig. Er hat sogar die sinnlichen Beziehungen von Frau zu Frau so gemalt, daß sie selbstverständlich wirken. Er sieht gerade in den Häusern, in denen er soviel verkehrt, die Freundschaften zwischen Frauen, in denen die gleiche Spannung wie in der Beziehung von Mann und Frau ist, manchmal heftiger sogar, da jeder Teil von

Im Bett. Öl auf Karton. 1892

ihr erhofft, was ihm das andere Leben versagt hat. Diese Beziehung stellt er dar. Und das Seltsame geschieht: die Bilder wirken rein. Man kann sie in Kinderstuben hängen. Der Künstler stellt unwillkürlich jede Erscheinung von ihrem Gehalt aus dar und damit jedes Geschehen von seiner Notwendigkeit.

Andere haben das gleiche versucht. Sie haben irgendwie (nur Rodin nicht) mit Erstaunen das Geschehen gefaßt oder es mit einem Blick auf den Betrachter wiedergegeben. Daher wirken ihre Gestaltungen flach — und meistens auch widerlich. Wer das Verständnis für eine Erscheinung nicht hat, vermittelt es nicht. Ein lesbisches Paar zeigt sich bei Lautrec auf einen ersten Blick immer als Schwesternpaar. Zwei Mädchen, die sich nahestehen. Dann dringt man in ihr Geheimnis ein. Das Eindringen ist die Begegnung mit der Gesamterscheinung der Menschen. Damit wandelt sich auch die Anschauung. Die Beziehung wird langsam Selbstverständlichkeit, gerade weil man sie vom Schicksal der Gestalten aus ansehen muß. So wie man Menschen begegnet, begegnet man auch seinen Bildern. Das erlebt man immer und immer wieder. Man sieht sie zuerst nur einfach. Sie haben Umriß und eine schwache, wenig gestufte Form. Dann weist ein Zug auf einen andern hin, Dinge und Geschehnisse verstreben sich in einer Folge, die nie mit dem Verstand erfaßbar ist — und plötzlich steht nicht mehr ein Bild, sondern eine Beziehung von Schicksalen da. Wieder bietet sich eine Begrenzung gegen Rops. Dieser zeigt die Menschen als Instrumente in einem bestimmten Dienst. Seine Gestalten sind Maschinen, mit denen etwas geschieht. Aber wenn man das so sagt, sagt man es schon zu gehaltvoll. Das ist nicht Einfachheit, sondern Unvermögen. Ihm wird die Handlung Hauptsache. Ihr schiebt er Puppen unter. Auch hier sind Lautrecs Gestalten solche über den Augenblick hinaus, sogar dann, wenn sie einen Augenblick lang von gleichem Geschehen befangen sind. Was ist es denn anderes als eine von den vielen Offenbarungsmöglichkeiten des Wesens? Seine Mädchen sind Menschen, in ihrer Art ganz und mit einer Handlung niemals erschöpft. Sie sind beisammen, weil sie sich lieben oder auch aus Gewohnheit. Aber jedes trägt seinen eigenen Tag und seine besondere Stunde mit. Viel flutet darüber hinaus, und manches wartet noch unverbraucht.

Lautrec gibt selten nur den gesteigertsten Augenblick. Er ist hier vielleicht der Ansicht da Vincis gewesen. Er geht solchen Darstellungen meist aus dem Weg. Der gesteigertste Moment läßt der künstlerischen Gestaltung zu wenig Raum.

Er hat das Zusammensein zweier Frauen oft dargestellt. Man kann aus diesen Bildern allein mit Leichtigkeit eine Folge formen und kann sie der Reihe von Blättern und Bildern, auf denen die Beziehungen von Mann und Frau dargestellt sind, anschließen. In der großen Galerie von Albi hängt die Bildskizze Au lit.* Mit ihr sind andere des gleichen Saales verwandt** und Bleistiftskizzen in den Sammlungen Tapiés. In der ersten Skizze ist ein Gegensatz zwischen männlich handelnder und weiblich empfangender Frau malerisch auf einfache Grundform zurückgeführt: ein gelber und ein braunroter Fleck — die beiden Köpfe, die in den Kissen liegen. Ein bräunlicher Arm greift in die Decken. Er gibt die Lösung; nein, er bettet sie in das Bild. Um diese Flecken herum ist das andere gebaut: die geschwungene Kopfwand des Bettes (ihre Form ist nachlässig zusammengefaßt), die gestauten Kissen, am rechten Bildrand ein Stuhl. Der gelbe Kopf ist tief in die Kissen gepreßt, so tief, daß man glaubt, er werde aus ihnen wie zwischen Schenkeln herausgeboren. Man sieht vom Gesicht beinahe gar nichts. Wie eine Bürde, wie ein fremder, schwerer Leib legt sich das Haar in die Stirne. Große Nasenlöcher sind hingemalt. Die Erregung reißt sie auf, wie sie die Glieder aufreißt. Hastig ist ein karminroter Mund gepinselt; nein, er ist hingepeitscht. Das Gelb, das fremde Karmin und die Form des Mundes sagen alles. An die Stelle des Farbengegensatzes stellt sich menschliche Beziehung und geistiger Gegensatz. Das ist das verwandte Gegenstück zu Bildern von Fragonard.

Vielleicht sind auch die andern Bilder in dieser Galerie und viele Studien, die man findet, nur Wege zu jenem bedeutendsten Bild, das noch im Kunsthandel hin und her wandert (man kann es kaum begreifen), das in der Lautrecausstellung in der Galerie Matthiesen in Berlin gewesen ist und das ich bei Pellet in Paris gesehen habe: Le Couple oder anders (und besser) bezeichnet: Les deux amies.*** Denkt man an dieses letzte Bild, so sieht man in den andern vorbereitende Skizzen, angehauene Blöcke, die an bestimmten Stellen endgültige Gestaltung verraten. Sie suchen starken Ausdruck in einfacher Form. Sie finden ihn auch. Sie haben aber noch nicht das lebendige Schweigen des letzten Werkes. Zwei Frauen liegen nebeneinander wie Blüte und Blatt. Die eine ist weiblich und Hingabe

---

* Museum von Albi, no. 14.

** Museum von Albi: Le divan, no. 23; Etude, no. 46.

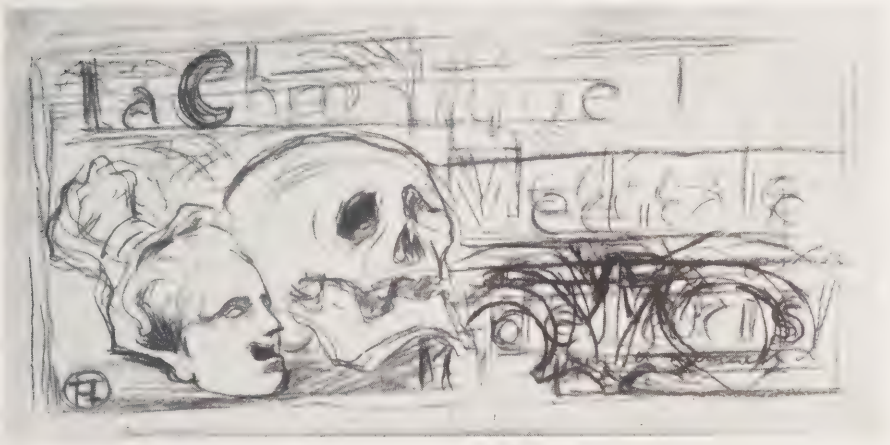
*** Bei Joyant bezeichnet: Au lit, Karton (0,52×0,33) 1892.

und läßt alles mit sich geschehen. Die selbstgesetzte Gefangenschaft ist ihr wohlig. Sie hat ihre Hände über dem Kopf zusammengelegt, ihre Glieder sind leise gelöst. Sie greifen an die Decken wie eine Frucht an die Schale. Man ahnt (unter dem Hemd) die Brüste, die schön geformt und nicht allzu fest sind. Dünnes braunblondes Haar wirrt in den Achselhöhlen. Die Finger der linken Hand liegen am Ellbogen des rechten Armes. Sie sind bräunlich, scheinen von Arbeit zu wissen und gehen am weichen Fleisch des Armes in Strahlenform auseinander. Aber kein einziger Finger verliert auf diesem Weg seinen Grund. Die Hand ist frauenhaft, mollig. Die Haut spannt sich in frischer Gesundheit darüber. Sie ist rötlich getönt und scheint aus dem eigenen Körper sinnliche Erregung zu holen. Neben der Haut der Hand wirkt die des Armes beinahe keusch. Sie scheint Fleisch von den Brüsten zu überspannen. Und die Berührung der Hand am Arm ist so, daß die Finger die Rundung des Armes warm umfassen. Das Gesicht ist in den einen Arm eingebettet. Es liegt darin wie in einer Nistung. Die Lippen sind weich aufgebrochen. In diesem Aufbrechen liegt sinnliche Begegnung mit dem umgebenden Raum. Man ist versucht, in der Luft die Form des Mundes nachzuzeichnen, der diesem begegnet ist. Die Lippen sind vom Küssen noch feucht und warten darauf, von neuem beglückt zu werden. Eine starke steigende Flut von innen her hat sie aufgebrochen. Unter dem weichen Hals, dessen Haut sich in sanfte Falten legt (und der unmerklich in die Brust übergeht), ist der Ansatz des Hemdes mit dünnem, rotem, entschiedenem Strich gefaßt. Das macht das Gesicht noch weicher, an dem alles rundlich ist, das Näschen, die reifen Lippen, das Kinn. Der Umriß ist nur angedeutet. Die Farbenstriche wechseln. Dieser Wechsel ist feines Flocken. Die Zeichnung bleibt immer sehr blaß, und die Pinselung im Gesicht ist verwischt, so daß sich leise Rundung an Rundung legt. Man glaubt, ein Spiel flaumiger Federn vor sich zu sehen. Neben ihr liegt die Freundin. Ein anderer Mensch. Ihr Kopf ruht auf dem rechten Arm. Das Gesicht ist zusammengezogen. Das Haar ist dunkel. Die Haut ist bräunlicher als die ihrer Freundin. Das Gesicht ist schärfer gezeichnet und hat mehr Winkel und Ecken. Viel Wille spielt darin und sehr wenig Traum. Die Augen liegen in Höhlen, sind aufmerksam gespannt, ein klein wenig lauernd, bewußt und sehr klar. Neben diesem Gesicht wirkt das der blonden Freundin offen und gelöst. Der Blick geht haltlos ins Weite, lebt nur in der inneren Erregung und erhält von hier aus Form und Grenze. Der rechte Arm ist

leicht angegeben. Man formt aus diesen Strichen den Leib, der anders gebaut ist, mager, und in einer andern Art sinnlich ist. Der nur genießen kann, wenn er handelt; der Formen hat, die ausgesprochener sind, mehr Muskeln, weniger Fleisch. Und der sich tiefer in die Kissen gepreßt hat.

Die Malerei ist entschiedener, ohne die Bildeinheit damit zu zerstören. Das Gelb geht hin und wieder in Orange über. Der Arm ist bräunlich und nur zum Teil mit Farbe gedeckt. Der Umriß des Gesichtes ist deutlich gefaßt. Er ist hier um so viel schärfer als seine Farben dunkler sind als die des andern Gesichtes. Gegen den Arm hin ist er sogar violett.

So liegen die Frauen nebeneinander. Die Darstellung ist auch in Kleinigkeiten unübertrefflich. Form und Farbe sind so gestuft, daß man die Frauen in ihrem Atmen zu überraschen glaubt. Die Wandlung des Weiß gibt eine Stufung der Stofflichkeit. Das Hemd, die Decken, die Kissen. Die beiden roten Münder und das Zinnober in der hinteren Wand schaffen eine blühende, sinnlich warme Mitte, um die sich alles ordnet.



Kopfleiste für die Chronique médicale. Zeichnung

Mädchen. Zeichnung

FÜNFUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Lautrec malt im Moulin-Rouge verschiedene Bilder. Das schönste dieser Art befindet sich in der Schweiz.* Eine Clownesse steht im Vordergrund. Der Moulin-Rouge scheint nur für sie da zu sein. Sie hat die linke Hand in die Taschen der blauschwarzen Pumphosen gesteckt. Der Bewegung sieht man das Ungewohnte an. Das Gewicht des massigen Leibes ruht auf dem linken Bein. Der Bauch ist vorgeschoben. Aus gelber Krause, die kurz vorher gefältelt worden ist, schimmert samtiges Fleisch, das dort, wo sie sich an die Brust legt, rot überflogen ist. Man vergleiche diesen Brustausschnitt mit dem der Frau Baron in der Folge Elles! Die Haut ist zart und so sorgfältig gepflegt wie die einer reichen, verwöhnten Frau. Auf venezianischen Bildern ist Frauenhaut so gemalt. Man ahnt, welche Vorzüge dieses Mädchen zu seinem Gewerbe geführt haben. Unter

* Au Moulin-Rouge. La clownesse Cha-U-Kao (1895). Von links nach rechts die Tänzerin Gabrielle, Cha-U-Kao als Clownesse, Tristan Bernard. Das Bild ist an den verschiedensten Ausstellungen gezeigt worden (0,75 × 0,55). Sammlung Reinhart, Winterthur.

weißer, duftiger Lockenperücke hervor, die ein Wunderding rascher und sicherer Malerei ist (man sieht Puder fliegen), schaut ein aufgedunsenes, geschminktes Gesicht mit Doppelkinn und Stulpnase. Gerade hier wird der Unterschied deutlich, der Lautrec von anderen Künstlern trennt. Unter ausladender Form läßt sich der Bau des Gesichtes erraten. Die Haut ist von innen her geweitet. So ist das Gesicht doch nicht formlos.

Das Auge hat den lauernden, geschäftlich sichern Blick der gewandten Gewerblerin. Er ist dem von Ärzten verwandt, die Rekruten ausheben. Die Frau ist ein Condottiere der Straße. Zugwind weht um sie. Die Lippen sind himbeerrot geschminkt: überfarbige Blüten, die Insekten locken wollen. Darunter liegt grünlicher Schatten, der der Haut neuen Reichtum gibt.

Im Hintergrund schiebt sich das Gedränge des Moulin-Rouge an ihr vorbei. Wenige Gestalten. Man glaubt, einen Film mit vielen Figuren abrollen zu sehen. Eine Frau in blaugrünem Rock und in braunem Mäntelchen, das mit Streifen besetzt ist, geht nach links. Der Mantel ist alt und hat vielen Gelegenheiten gedient. Rechts neben ihr spaziert ein Mann mit einem kleinen, untersetzten Weib, das ein rosafarbiges Kleid und einen Hut von ähnlicher Farbe trägt. Die beiden Menschen gehören im Augenblick vollständig zusammen. Jedes Zusammensein (und in jedem Werk) wird von ihm so gestaltet. Hinten sitzen an Tischen vor grüner Glaswand mit braungelben Fensterfassungen Mädchen und Männer. Sie bleiben dem, was vorn geschieht, ferner. So ist eine Stimmung gefaßt, die man auf allen Straßen von Paris täglich erlebt: Gemischtheit vielfältiger Gegensätze. In Farben und Linien ist es bis auf letzte Dinge ausgewogen. Ein Maskenbild, das an Poussin geschult ist. Die Darstellung freiesten Lebens wirkt gerade darum so selbstverständlich.

Der Kopf der Clownesse ist Malerei mit zartesten Übergängen von Rosa in Fleischton (man denkt an die Malerei von Franz Hals), mit feinen Übergängen in die Schatten. Die Bildnisse der Mutter des Künstlers sind nicht liebevoller gemalt. Das Gesicht ist die Mitte. Man kann in ihm die einzelnen Farben kaum festlegen. Aber sie sammeln sich doch in ihm, um in regem Wechselspiel sich zu steigern. Was hier ineinanderwebt, formt in den Randfiguren Gegensätze, um so dem Leben in den vorderen Gestalten (das eher verborgen ist) mit klarer Spannung standhalten zu können. Von der Mitte aus vereinfacht sich die Malerei

nach der Tiefe hin in den Farben und in der seelischen Spannung. Ein Weg von lebendiger Form zu sprechendem Ornament. So etwas bewußt wollen, heißt auch, dabei versagen. Aber wenn es unmöglich scheint, zwischen beiden Dingen Übergänge zu finden, so ist hier doch der Beweis gegeben: nirgendwo fühlt man einen Bruch.

Die Gestalten, die der Clownesse am nächsten stehen, sind von der Seite gezeigt. Die gliedernde Form, die der Umriß der Clownesse ergibt, schält sich in ihnen betonter heraus. Lautrec verwendet im Bild selbst die Erfahrung, die er mit ihm erlebt. Die Farben werden zu schmückenden Flächen zusammengefaßt. Der blaugrüne Rock und das braune Mäntelchen, das mit Pelzstreifen abgeschlossen ist, sind von gleicher Farbstärke wie das Rosa im Kleid und im Hut das Mädchens. Aus dem Pelzaufsatz der Frau links schaut ein beinahe bürgerliches Gesicht hervor, so verbraucht wie das Gewand. Obwohl seine Form noch mit besonderem Leben gestaltet ist, bleibt es der Clownesse gegenüber in Rahmen und Raum. Es ist von der Seite gezeigt, während man die Clownesse von vorn sieht. Die hintersten Figuren sind wieder von vorn gezeichnet. Damit schließt sich der Kreis. Sie sind flüchtig gegeben. Das heißt: sie fassen zusammen und deuten leicht an.

Das läßt sich auch in der Farbe nachweisen. Jedesmal wird in der Stufung nach hinten das Rot um ein Bedeutendes heller als im Mund der Clownesse. Es durchwebt von da aus das Bild und bringt die andern Farben stärker zum Leuchten. Überall ist es ihnen ein Nachbar, der leise zum Aufruhr zu reizen scheint. Die Gefahr ist groß, sie von außen her sehen zu müssen. Aber Farben, die nachträglich in ein Bild gesetzt sind, um ihm sichtbare farbige Aufteilung zu geben, schaffen, auch wenn sie selber leuchten, klirrende Härte und vermögen es doch nicht zum Leuchten zu bringen: sie töten nur die Umgebung. Man findet in Bildern von Corot oft einen einzigen roten Ton. Und dennoch ist er nicht bildfremd. Auch dann nicht, wenn in der Umgebung scheinbar nichts auf ihn vorbereitet. Er hat alles Rot, das hinter den andern Farben blüht, wie ein Magnet angezogen. Während es Bilder anderer Maler gibt, in denen ein bestimmter Ton über das Bildganze verteilt ist, zwischen der ersten Verteilung in Stufungen ausgewogen wird — und in denen diese Töne trotz aller Anstrengungen bildfremd bleiben. Jeder Ton ist dann Lüge.

Im Moulin-Rouge. Die Clownesse Cha-U-Kao. Öl. 1895

Auch in der Gliederung ist das Werk so sehr ausgeglichen, daß man darüber staunt, wie die Klarheit nicht Ernüchterung bringt. Jede Bewegung wird durch Gegenbewegung aufgehoben, verstrebt oder weitergeleitet. Man empfindet die Ordnung gar nicht. Sie ist Ergebnis des Bildinstinktes. Die Clownesse lehnt sich nach rechts, die Frau hinter ihr geht nach links und beugt sich dabei nach vorn. Den drei Gesichtern links entsprechen drei Gesichter rechts hinten. So einfach und einleuchtend ist das, wie man es in den Bildern der Primitiven findet. Dort sind Engel so angeordnet, oder betende Hirten, oder die Weisen aus dem Morgenlande. Aber ein Unterschied ist allerdings da. Die Bilder der Primitiven setzen die Einfachheit voraus. Hier ergibt sie sich aus der Betrachtung. Bei den Primitiven ist es die Türe, durch die man ins Bild tritt. Hier ist es das Ziel, auf das die Dinge hinführen. Die kleinen Gruppen im Hintergrund sind wiederum ausgewogen und auf die einfachste Weise. Der einen Richtung in den Gesichtern stellt sich eine andere entgegen und doch nicht so bestimmt und auffällig, daß der Eindruck des Durcheinanders im dargestellten Treiben aufgehoben würde.

So herrscht im Bild beruhigte Ordnung, die ihre Mitte in den Lippen der Clownesse findet. Sie sind der perspektivische Fluchtpunkt der farbigen Ordnung. Von ihnen geht alles aus. Auf sie kommt alles zurück. Um sie scheint die Karnevalswelt zu tanzen. Ihre Farbe gleicht reizvoll stofflich richtiger Schminke. Man fürchtet, sie könnten sich gegeneinander schieben, um die rote Schicht wegzuwischen. Von ihnen baut sich das Gesicht in den Raum zurück. Wieder aus den Farben heraus. So wie ein Frauengesicht, das nur an den Lippen geschminkt ist, oft gerade dadurch in andern Formen lebendiger wirkt. Lautrec hat die Clownesse in den Vordergrund gestellt. Die Haltung hat trotz der Betontheit nichts an sich, was darauf hinweisen könnte. Aber sie drückt das Selbstbewußtsein der Dirne aus, die die Männer scharenweise an sich kommen läßt. Jede neue Eroberung erhöht ihr Selbstbewußtsein.

Die reiche Stufung und durchgebildete Gliederung ist das Ergebnis einer inneren Schau. Wir wissen, wie viele Wege der Künstler gegangen ist, um zum Ärztebild zu kommen. Die Vorarbeiten zu diesem Werk sind uns nicht bekannt. Sicher sind es noch mehr gewesen. Das spricht nicht gegen den Eindruck: bloß die Bilder wirken lebendig und stark, die uns als Verwirklichung einer inneren Sicht erscheinen. Bloße Überlegung kann nie bis in Einzelheiten hinein das

Besondere, das Einmalige, das einzig Richtige treffen. Und nichts widerspricht der geheimen Ordnung des Lebens einer Schöpfung so sehr und vermag so sehr das Leben zu töten, wie Regelmäßigkeit und Ordnung in einem Bild, die das Ergebnis gedanklicher Überlegung ist.

Man sieht die scheinbare Kälte und sieht auch, wie viel sie verbirgt. Oder man glaubt es zu ahnen. Bilder von Poussin und Cézanne wirken auf ähnliche Weise kalt. Daneben erlebt man eine kaum merkliche Enttäuschung, die man seinen menschlichen Erfahrungen einordnet. Man läßt es nicht gerne zu, daß gesteigertes Leben so nüchtern gesehen wird. Die Ernüchterung und leise Enttäuschung ist dem Gefühl verwandt, das man empfindet, wenn man zum erstenmal Lautrecs Bilder der öffentlichen Häuser betrachtet. Man weiß, sie sind wahr. Aber man ist enttäuscht, weil sie so nüchtern sind. Wir fühlen, daß jeder Zustand des Lebens nur durch bestimmte Mittel gestaltet werden kann. Wir glauben, ein gesteigerter Zustand verlange gesteigerte Mittel, oder noch Mittel, die in natürlicher Weise aus dem Zustand herauswachsen. Hier scheint das Verhältnis ein umgekehrtes zu sein. Vor einem scheinbar gesteigerten Zustand sind die Mittel gewaltsam gekühlt. Man empfindet im gleichen Augenblick alle andern Darstellungen als laute Blätter und Bilder voll grober Fälschung. So wiegt es einen ganzen Band von Maximen auf. Dieses Werk nun, so klassisch es auch gebaut ist, widerspricht aller Überlieferung. Das heißt: es nimmt sie auf, überwindet sie. Solange man es nicht gesehen hat, ist Chéret noch zu ertragen. Er beruhigt, weil er erlaubt, die Erscheinung nicht ernst zu nehmen. Sein gesamtes Werk ist gefällige Schaumschlägerei. Seine Karnevalsbilder sind leicht. Er verlangt für sie den gleich flüchtigen Blick, den man an einem Kostümball über die Masken und über das Treiben wirft, wenn man müde ist oder mit den Gedanken anderswo weilt. Die Karnevalsbilder von Chéret wollen nicht ernster genommen sein als die Menschen beim Karneval selbst. So macht sein Werk einen heiteren Eindruck. Aber kann man das wirklich heiter nennen? Mit dem Bild von Lautrec erhält das Maskenbild in der französischen Malerei klassische Geltung.

Im Luxembourg hängt ein blau und rosig spielendes Bild von Lautrec. Femme nue, de dos.* Man hat auf japanische Kunst in Frankreich nie reinere Antwort gegeben. Und hier wird auch deutlich, wie wundervoll der angeborene Takt

* Abbildung Seite 323. Oft La Toilette bezeichnet.

dieses Menschen gewesen sein muß. Ein Mädchen sitzt in der Mitte des Zimmers auf einem Teppich, der an den Rändern gefranst ist, zwischen weißer, bläulich durchschimmerter Wäsche. Im Hintergrund Badewanne und Korbstühle. Es hat die Arme auf die Beine gelegt, die bequem ruhen. Das Hemd, in dem rosiges Weiß klingt, ist bis auf die Hüften niedergestreift. Das rechte Bein trägt einen mattblauen Strumpf von ähnlicher Farbe wie der Teppich. Die Wäsche, die am Boden liegt, trennt die beiden Blau, aber nur so, daß ihre Verbundenheit deutlicher wird, ohne daß die Farben verfließen. Wie eine Blüte aus Blättern wächst die Gestalt aus ihnen heraus. Im Arm regt sich feine Bewegung, die schon ein Ziel hat. Lilarosige Schatten dunkeln im Kreuz, in der Senkung des Rückgrats, unter den Schulterblättern, unterm Arm. Das Haar ist braunrot, im einfach gedrehten Knoten, aus dem eine widerspenstige Strähne fällt, weben bläuliche Lichter. Die Strähne durchbricht die reinliche Grenze zwischen dem Rot des Haares und dem Fleischton des Körpers. Die frischen Töne der Tücher im Vordergrund werden durch Wäsche auf dem Korbstuhl in die Tiefe geleitet, wobei in der Farbe die Raumtiefe sichtbar gemacht wird, mit der gleichen Geschicklichkeit, mit der solche Dinge bei Niederländern gemalt sind.

Das Bild wirkt trotz der scheinbaren Enge weit. Die weiße Wäsche, die überall liegt, gibt ihm schummriges Licht. Man weiß, daß neben diesem Zimmer und hinter ihm andere sind. Das Trauliche wird durch die steile Aufsicht erhöht. Das Mädchen ist mit den Augen eines Mannes gesehen, der malend im Zimmer steht und auf das Geschöpf niederschaut, das am Boden sitzt. Japanische Buntdrucke werden daneben Tändelei. Hier treffen sich in einem Kreuzpunkt unvermutetste Augenblicklichkeit und ruhigste Gliederung. Das macht dieses Bild zu einer der anmutigsten Schöpfungen seines gesamten Werkes. Die Gestalt ist gerade um so viel aus der Mitte nach unten verschoben, daß ihre Stellung im Raum unabsichtlich wirkt. Blickt man genau hin, so sieht man, daß keine der gliedernden Formen die Bilddiagonalen begleitet. Aber sie sind aus ihnen herausgewachsen. Und damit ist absichtliche Geometrie in Musik gewandelt. Das Bild gleicht in seinem Bau einer Hand, die vom Gelenk aus sich löst. Der Rand des Zimmerbodens rechts oben ist mit gerader dünner Linie gezogen, sie ist scharf und bestimmt, wird freier im gleichlaufenden Teppichrand, bewegt im Hemd, das zusammengestreift ist, klingt ein letztes Mal links unten im Bildrand an.

Die Clownesse. Öl auf Karton. 1895

Unmittelbar über der Bilddiagonale, die von links oben nach rechts unten führt, liegen (ungefähr gleich weit vom Rand) die beiden betontesten Stellen — das braunrote Haar und die mattblauen Strümpfe. Um diese beiden gliedern sich alle andern. Sie wirken wie Inseln, um die die andern Farben in leisen Strömen kreisen. Gelblich schimmernde Haut, rosigbläuliche Wäsche, der Teppich, die Stühle, die Wanne, die Wände. Und immer so, daß eine Farbe die andere betont. Das bräunliche Haar steht neben heller Wäsche, der helle Rücken hebt sich vom blauen Teppich, der blaue Strumpf liegt in hellem Tuch, der blaue Teppich auf hellerem Boden. Ähnlich werden Wäsche und Körper gegeneinander ausgespielt. Der Wäscheumriß ist (an bestimmten Stellen) mit breitem, blauem Strich nachgezogen; der Umriß des Leibes mit blasserem Rot. Anmutig sorgloses Rokoko ist hier mit heiter ernüchterter Ironie verschwistert. Das Bild scheint ein Watteau zu sein, der durch die Schule von Ingres gegangen ist. Aber das Mädchen ist ein Geschöpf unserer Tage.

Es ist das ungezwungene Nacktsein nicht mehr gewöhnt. Der Leib ist zur Unterlage der äußeren Hüllen geworden. Aus sich heraus vermag er sich kaum noch frei zu bewegen. Lautrec hat es noch verschiedenemale dargestellt. Man begegnet ihm mit der Freude, mit der man einen angenehmen Bekannten trifft. Vielleicht ist ihr Name Justine Dieul. Jedenfalls ist das Bild, von dem ich jetzt reden will, auf der Rückseite so bezeichnet.*

Das Bild ist auf bräunlich getönten Karton gemalt. Seine Farbe spricht in der farbigen Gliederung mit. Seine Haltung ist flockiger. Es ist freier gebaut als das andere. Das Mädchen sitzt auf dem blauen Sofa, das Lautrec ständig in seinem Atelier hat. Tapié erinnert sich daran und erzählt, wie sich der Künstler oft nach Nächten, die er in Bars und öffentlichen Häusern verbracht, mit ihm nach Hause begeben hat. Wie sie sich nebeneinander auf das Sofa gesetzt und die Köpfe an die Wand zurückgelehnt haben. Wie Lautrec mit schläfrig zwinkernden Augen und müder, knapper Stimme von Menschen und Dingen geredet hat, die sie am Abend erlebt haben. Wie ein Satz oder ein Wort nur, die mit dieser Stimme hingesagt worden sind, auf Eigenheiten verwiesen haben, die er nie sonst eingestanden hat: Empfindsamkeit, verborgene Zärtlichkeit, Kindereien, Verletztheit, vieles andere noch. — Und wie sie nebeneinander eingeschlafen sind, in sitzender Haltung, im anbrechenden Morgen . .

* Ausstellung in Winterthur, Mai 1924, no. 250. Sammlung Dr. Hahnloser, Zürich.

Die Toilette. Öl auf Karton. 1896

Der linke Fuß des Mädchens ist auf den Boden gestellt. Der rechte auf das Sofa gezogen. Man merkt ihm die Spannung an, die dadurch entstanden ist. In solchen Bildern ruht viel unauffälliges Wissen um die Frau. Wieder beherrschen zwei betontere Flecken das Bild: das braunrote Haar, das im Nacken violett dunkelt; die schwarzen Strümpfe. Sie verteilen sich diesmal auf die Bildhälften. Die gliedernden Absichten sind einfacher entwickelt. Vom nackten Körper, der eine zartfarbige Mitte bildet, strömen nach allen Seiten die Farben. Nach oben das Braunrot, nach unten das Blau, nach links das Schwarz und nach rechts das Weiß. So ist das Verströmen weise geordnet. Die Farben sind auf ähnliche Art wie im Bild La Toilette mit der Umgebung ausgewogen. Das braunrote Haar hebt sich vom bräunlichen Karton, der gelbgrün überpinselt ist. Das helle Blau-

grün des Tuches über den Schultern steht vor dem blauen Sofa. Das Blau vertieft sich in das Schwarz der Strümpfe. Dieses wird dunkler getönt durch den entblößten Leib und die weißlichen Pantöffelchen mit hohen Absätzen. Das andere Bild wirkt heiter und überlegen. Dieses hat viele Reize, die verschwiegener sind. Jenes klingt, dieses raunt. Die Formen spielen unauffällig um empfundene Gliederung. Die gewellte Linie des Sofarandes, die wagerecht verläuft, und der aufgerichtete Oberkörper des Mädchens sind ungefähr in die lotrechte Achse gelegt. Die Farbenflächen überschneiden sich und lockern die Fläche. Innerhalb der einzelnen Farben ist flimmerndes Spielen mit dünnem, weicher geführtem Pinsel.

Das ist mit trockenen Worten zu sagen. Das andere läßt sich kaum deutlich machen, obwohl es dem Bild die Bedeutung gibt. Wie lebendig stützt der linke Fuß sich am Boden auf! Solches Leben hat der Fuß einer Frau, die soeben aus dem Bad gestiegen ist. Wie setzt in ihm feine Spannung an und steigt durch den Leib bis zum Nacken! Wie wird die Bewegung dort breiter und darum auch sanfter! Wie die eines Flusses, der aus schmaler Rinne in breites Becken strömt. Wie biegt sie langsam um, wie durchfließt sie die feingegliederte Hand! Wie versickert sie im rechten Fuß in das Blau des Sofas! Vor diesem Bild stellt sich Erinnerung an ein anderes ein: Ingres' Baigneuse im Louvre. Ähnlich steigt und fällt dort die Spannung. Aber nicht in freier Laune und wohlig erfrischendem Spiel. Sie hebt und senkt sich in streng gebundenem Wohllaut. Der gleiche Rhythmus ist das einemal spielend, das anderemal streng und gehalten geführt. Dabei ist im Bild von Ingres die Spannung sichtlich an den reinen Umriß gebunden. Er hat die Kraft des Leibes gesammelt. Und überall zeigt sich nun der Unterschied im Verwandten. Die steigende Bewegung bei beiden ist ruhig. Bei Ingres Ruhe voll Erwartung auf ein bestimmtes Ziel, bei Lautrec Ruhe mit fast heiterer Ironie. Die fallende Linie ist bei beiden in verschiedene Stufen gebrochen. Betonung und Stauung der Bewegung bei Ingres sind männlich, dabei doch makellos rein: ein Badelaken, das um den Oberarm geschlungen ist. Bei Lautrec sind sie überlegen, beinahe spielerisch, ein bißchen verwischt: die gegliederte und in den Gelenken gebogene Hand. Die ordnenden Achsen sind bei Ingres wiederum klar: der lotrecht fallende Vorhang, das wagerechte Ruhebett. Bei Lautrec gliedern sie nur, wie in der Landschaft ein Baum nach der Höhe, ein Fluß nach der Breite gliedert.

Man hat im Saal, in dem früher das Bild La Toilette gehangen hat, Gelegenheit gehabt, Lautrec gegen andere Künstler abzugrenzen. Seine Besonderheit lockt immer wieder dazu. Er wirkt neben Manet in jenen Bildern, in denen er sich am reinsten gibt, zu weit getrieben und zu verfeinert. Die Verfeinerung ist nicht nur eine solche des malerischen Stoffes. Es ist (vor allem andern) Verfeinerung der Gestaltung von innen her. Wir sehen darin zu leicht Gefahr. Sie ist nicht immer mit Schwächung des künstlerischen Ausdrucks verbunden. Sie ist nur eine Gefahr für Künstler, die in der Stufung die zusammenfassende Ordnung verlieren und deren innere Kraft so schwach ist, daß sie nur die farbige Einzelheit und die kleine Einzelerregung darzustellen vermögen. Für die andern bedeutet sie Reichtum, der ihnen die Möglichkeit gibt, das, was sie empfinden, bis in unfaßliche Schwingung hinein auszuwirken und das Netz der Gestaltung dicht an das Geheimnis des Lebens zu legen.

Der Hauptton dieses Bildes ist kühles Blau. Es paßt zum Mädchen wie ein schönes Gewand. Die Werke der Impressionisten sind meist in wärmeren Tönen gehalten. Das Bild von Lautrec wirkt vornehm, ist voll innerer Haltung. Man sieht ihm (wenn man so sagen darf) die gute Kinderstube an. Hält man die Nacktheit dieses Mädchens neben die der Gestalten von Renoir, so wird der tiefe Gegensatz strahlend deutlich. Bei Renoir Nacktheit im Sonnenlicht. Ob die Frauen draußen oder im Zimmer gemalt sind — die Nacktheit ist immer sonnig. Sie zeigt sich auch auf den Gesichtern, die dem Licht dargeboten sind, Früchte, die das Sonnenlicht reift und sprengt. Die Gesichter von Lautrec sind dem schicksalhaften Leben geöffnet, Sonne und Licht gegenüber sind sie verhalten. Die Haut wehrt sich dagegen, sie ist Schale vom Geistigen her.

Es ist wohl wiederum so: die Bilder von Renoir schaffen Genuß, die von Lautrec Verantwortung. Wir sehen beim einen leuchtende Erscheinung. In den Bildern des andern erleben wir ein Schicksal. Die Legs Caillebotte im Luxembourg enthält ein Bild von Renoir, das als Gegenbild zu dem von Lautrec genommen werden kann: Torse de jeune femme au soleil*.

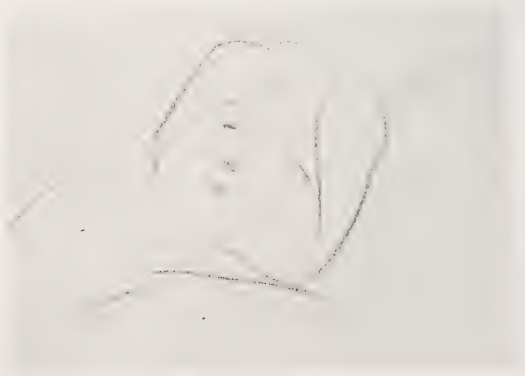
Dieser Leib lebt nur aus der Farbe. Die Frau weiß um die Nacktheit in jener Form, in der jede, die sich ihres nackten Leibes freut, darum weiß. Baum, Wiese, Luft und Sonne sind Liebkosung. Jeder Sonnenfleck, der sich auf die Haut legt,

* Katalog des Luxembourg, no. 495.

wird lustvoll empfunden. Die Lippen wollen sich verteilen, um küssend das Licht auffangen zu können. Man kann kaum schöner malen. Der Mädchenleib von Lautrec wirkt daneben unfrei. Er setzt einen Raum voraus, der ihn umschließt. Auch dieses Mädchen weiß um die Nacktheit, aus der Spannung heraus, die sein Anblick im Mann erzeugt, aus der Liebkosung heraus, die es von den Händen des Mannes erfährt. Am Leib der Frauen von Renoir wirkt und formt Licht. Am Körper dieser Mädchen wühlt und schafft Leben von Mensch zu Mensch. Bei Renoir fragt man nie nach dem Gesicht. Seine Haut ist kaum anders als die des blühenden Leibes. Nur bricht im Gesicht das Fruchtfleisch hervor . . Alle seine Frauen sind einander verwandt. Sie unterscheiden sich wie die Stunden des Tages, wie Pflanzen in wechselndem Licht. Über der Haut vergißt man die Frau. Über dem herrlichen Licht die Haut, auf dem es zum Blühen kommt.

Das Mädchen von Lautrec ist vom Rücken gezeigt. Das Gesicht ist verdeckt. Man sucht es. Man ahnt; nein — man weiß: es ist besonders, muß einmalig sein. Das Leben hat sich im ganzen Leib ausgewirkt. Es hat die Schultern leise verbogen. Im Gesicht wird der Ausdruck, der sich auf den Körper verteilt, gesammelt erscheinen. Und unwillkürlich sucht man unter den vielen, denen man Tag für Tag begegnet, nach dem, das dazu gehören kann.

So stehen sich Lautrec und Renoir gegenüber. Gestalter verschiedener Welten. Lautrec hat Renoir verstanden und hat seine Werke geschätzt und geliebt. Renoir aber hat die Kunst des andern nicht begriffen. Sein Urteil darüber klingt peinlich.



Mädchen im Bett. Zeichnung

Yvette Guilbert. Plakatentwurf. Öl auf Karton. 1894

SECHSUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Eine Reihe der eindringlichsten und schönsten Lithographien Lautrecs gilt der Erscheinung der Yvette Guilbert. Er stellt sie zweimal in besonderen Mappen dar. Im Vorwort der zweiten berichtet der Engländer Arthur Byl vom Leben der Sängerin. Sie wird am 20. Januar 1868 als Tochter einer Stickerin geboren und kommt, nachdem sie die Volksschulen besucht hat, zu einem Schneider in die

Lehre, der sein Geschäft bald aufgeben muß, da ihm die Kunden zu fehlen beginnen. Mutter und Tochter leben daraufhin in entsetzlicher Armut. Yvette ahnt schon den Weg, den sie gehen wird. Sie nimmt beim Komiker Landrol Unterricht, tritt zum ersten Male im Théâtre des Bouffes du Nord in einer Tragödie auf, wird für das Eldorado verpflichtet, singt Lieder, die nicht gefallen, hat Mißerfolg über Mißerfolg, wird doch nicht entmutigt, schließt einen Vertrag mit dem Eden Concert ab und gewinnt damit einstweilen sicheren Boden. Sie trifft bald darauf den Chansonnier Xanroff, der die besondere Art ihrer Begabung herausfühlt und für sie ein Buch Lieder schreibt, die sie auf der Kabarettbühne vorträgt und mit denen sie rasch Paris erobert.

Das Wesentliche ist die Art, in der sie die Lieder sagt. Man hat sie oft geschildert*. Für jene Zeit ist sie neu. Die Sängerin scheint am Gehalt der Lieder nicht beteiligt zu sein oder in einer Art, die dem Lied fremd ist. Sie singt und sagt sie kalt und wie widerwillig, indem sie vor allem darauf achtet, deutlich zu sprechen. Sie betont sogar die Endsilben der Wörter. Jede einzelne Silbe verläßt ihren Mund wie ein Pfeil (berichtet der Kritiker Geffroy) und dringt, wie von klaren Wellen getragen, bis in die fernste Ecke des rauchigen Saales, bis in den hintersten Winkel des Gartens in den Champs-Élysées. Sie singt mit hängenden Armen, mit ernstem, gespanntem Gesicht, das sich doch in jedem Augenblick wandelt. Oft hat sie beim Singen die Beine streng nebeneinandergestellt. Manchmal duckt sie sich nieder oder begleitet mit einer kargen Bewegung den Text. Oder dann wird das Wort durch die Gebärde gigantisch übersteigert. So singt sie die frechsten und schmutzigsten Zoten und die innigsten Lieder. Dazwischen hört man Trommeln und Pfeifen und schrille Schreie. Elle chante la noce sur des airs d'enterrement, schreibt Geffroy im Begleitwort der ersten Folge. Etwas später nennt er sie muse d'une atmosphère de morts.

Einer der ersten, der ihre Begabung der Menge bekannt macht, ist Jules Roques, der damals mit Lautrec befreundet ist. Von diesem Augenblick an fällt sie dem Künstler auf, der sie nicht mehr aus den Augen läßt und sie immer wieder zeichnet. Sie wird nun von einem Kabarett zum andern geholt. Vom Divan Japonais ins Concert Parisien; von dort zur Scala; im Januar 1893 zu den Ambassadeurs (man nennt sie jetzt schon divette fin de siècle), wo sie neben

* Sie hat vor kurzem bei Grasset (Paris) ein Buch herausgegeben: L'Art de chanter.

Polaire. Öl auf Karton. 1895

andern berühmten Sängerinnen auftritt (Eugénie Buffet, Polaire, Nicolle, Duclerc), die sie bald verdunkelt, und die alle auch von Lautrec in Lithographien dargestellt worden sind. Sie ist mit ihrem Erfolg nicht zufrieden. Sie hat belustigt; sie will erschüttern. So erweitert sie den Umkreis ihrer Gestaltung. Mit gleichen Mitteln bewältigt sie das andere Gebiet. Wenn sie ein neues Lied singt, wird es sofort beliebt und häufig zum Gassenhauer der Stadt.

Das Titelblatt der ersten Mappe mit dem Begleittext von Gustave Geffroy (der sich nur auf den ersten zwei Seiten mit der Gestalt der Sängerin, auf den andern mit der Verteidigung des Café-Concerts abgibt) zeigt die berühmten Handschuhe der Yvette. (Die Zeichnung könnte das Titelblatt einer Novelle von Edgar Poe sein.) Die Handschuhe sind auf eine Treppenstufe geworfen. Ihre Finger haben gespenstiges Leben. Sie liegen nebeneinander wie schwarze, fremdartige, unheimliche Tiere. Die andern Lithographien sind der Schrift eingeordnet. Teile der Zeichnung reichen weit in den Text, der in der gleichen (grünlichen) Tönung gedruckt ist wie die Lithographien...

Die Guilbert steht auf dem ersten Blatt in einem Kleid, das bis zum Kinn so geschlossen ist, daß der Kopf gewürgt erscheint. Gewand und Körper darunter wirken verkümmert. Man hat den Eindruck einer peinlichen Muffigkeit. Das Haar ist streng über die Ohren hinunter gescheitelt und im Nacken zu einem nachlässigen Knoten gedreht. Im linken Arm hält sie den Schirm wie eine Waffe im Anschlag und in der rechten Hand ein Täschchen, auf das der Künstler sein Monogramm gesetzt hat. Sie scheint einer Novelle von Tieck entlaufen. Das Gesicht hat einen eingebildeten, altjüngferlichen Ausdruck. Über tiefliegenden, eingetrockneten Augen sind die Lider erstorben. So denkt man sich die Engländerinnen, von denen in Spottliedern der Franzosen die Rede ist. Man glaubt auch, die Frau das Lied mit knarrenden Tönen singen zu hören. Dann steht sie in weit ausgeschnittenem Kleid mit schwarzen Handschuhen im Zirkus. Sie ist nackter, als die Entblößung angibt. Und dabei ist es wiederum die Nacktheit einer Marionette. Links hinten ist mit dünnen Strichen ein Clown hingetupft, der sie so verängstigt betrachtet, als ob er Ohrfeigen erwarte. Die Brüste wirken in der grünlich gespritzten Umgebung flaumig weiß, ein lockendes Schimmern geht von ihnen aus, in dem zugleich doch Verwesung webt. Wie ein Irrlicht sitzt auf dem Achselstück eine schwarze Masche, die den schmalen Halter des Kleides vergessen

läßt. Die Brüste sind karg, und doch gibt der Strich, der gerade geführt ist (aber mit gewollt gekühltem Wohllaut) mehr Formen an und läßt mehr Stufung erraten, als bei der Darstellung von üppigen Brüsten möglich gewesen wäre. Und wieder glaubt man, unter hundert Liedern, die man durchsehen kann, jenes erkennen zu müssen, das die Frau in dieser Haltung, in diesem Kleid singt...

Sie steht in bauschigem Gewand an der Rampe. Die schwarzen Arme hängen leblos am Leib. Der Kopf ist stark gehoben. Grelles Lampenlicht legt weiße Lachen darauf. Um die Knochen flitzt es gespensterhaft. Und von dieser Zeichnung wird man weitergeführt. Man verbindet mit ihr, was man von dieser Frau erfährt. Man glaubt im grünlichen Strich, der wechselnd geführt ist, unregelmäßig geringeltes, brandrotes Haar zu sehen, man sieht die Lippen zinnoberrot geschminkt, in der Form ausgeweitet, die Brauen messerscharf; man weiß die kohlschwarzen Augen in dunkelm Feuer brennen.

Wieder reckt sich die Frau nach vorn, krümmt den hexenhaft beweglichen langen Körper, streckt die Arme mit den schwarzen Handschuhen seitwärts und rückwärts, als ob sie damit durch die Luft rudern müßte, hebt den Kopf und zieht den Mund verächtlich hinunter (zugleich scheint sie ihn der Menge spitzig entgegenzuhalten), während der Blick auf ein Ziel starrt, das bestimmt scheint, aber weit in der Ferne liegt. Man denkt an das Auge von Schlangen. An der Wand ist der Schatten der Arme verschwommen und riesenhaft nachgezeichnet: Stimmung aus E. T. A. Hoffmann. Auf blaßgezeichneter Lithographie, in der die dünnen Striche kristallene Schärfe haben, zeigt Lautrec die Frau, wie sie die Arme zu einem Kreuz legt, hinter dem sie sich schützend verbirgt. Sie wirken wie Gotteslästerung. Dahinter glühen die Augen und lockt noch mehr der begehrliche Mund, der die Arme zu einem Hindernis macht, das zur Begegnung mit den Lippen aufpeitschen will. Die einfache Zeichnung ist überreich an wechselndsten Formen. Mädelhafte Sinnlichkeit und verkniffene Lüsternheit sind wirr miteinander verbunden. Und wieder sieht man vom Zuschauerraum einen Teil des Parketts und einige Logen. Die Sängerin steht hart an der Rampe, ist betrunken und weist mit der rechten Hand unsicher in die Menge, während der Blick flatternd nach anderen Zielen zu gehen scheint, die er zu fassen glaubt, da er sie schon wieder verloren hat. Im nächsten Augenblick wird sie geifern. Die Nase ist rot geschminkt. Man hat den Eindruck, die Augen seien braunschwarz umrändert. Und

wieder hält sie den einen Arm hoch empor und tupft mit dem Finger nachdenklich an die Stirn. Das Gesicht wächst dieser Bewegung, die lasterhaft entkräftet ist, übermächtig entgegen. Sie steht in einfachem Kleid an der Rampe, hat den Unterleib vorgestreckt (der mit einem Phantom geschwängert scheint), die Arme übereinandergelegt, die Schultern zurückgepreßt, Hals und Kopf ein wenig nach vorn geschoben. Sie ist frech und heiter, schamlos und unbewußt, scheint langsam, eindrücklich, fast leise zu sagen, was sie zu sagen hat. — Dann gleicht sie einer zerlumpten Dirne, die durch das Trinken verblödet ist, und geifert und tränt, dann einem aufgehetzten, schreienden Weib, das nur aus Nerven besteht und hart am Irrsinn tastet. Dann steht sie am Tisch und saugt halb verdurstet ein Glas Wasser ein. Und endlich verneigt sie sich vor der Menge, atemlos, überlegen, indem sie sich mit der einen Hand am Vorhang festhält und mit der andern am Oberschenkel aufstützt. Auf dem Gesicht liegt alles zusammen, was sie gegeben hat (verwirrende Mischung, die einheitlich bleibt), Verworfenheit, Kindlichkeit, Frechheit und Andacht, Zote und zärtliches Wort — und vor allem sieht man die Müdigkeit, eine letzte Anspannung, ein leises Perlen auf der Stirne, ein mattes Schimmern im Auge, eine verzitternde Regung im Mund, der sich zu einem freundlichen nachsichtig dankenden Lächeln zu spannen versucht.

Das ist die erste Folge.* Joyant berichtet von der Wirkung, die sie auf die Sängerin gehabt hat. Wie Yvette das Album sieht, ist sie entsetzt. Ihre Umgebung ist gleicher Meinung mit ihr. Vor allem hetzt ihre Mutter gegen den Künstler. Joyant erzählt, daß sie Lautrec beinahe wegen Ehrverletzung verklagt habe. Im letzten Augenblick wird die Gefahr abgewendet. Die Gründe? In der Zeitung Justice schreibt Clemenceau am 15. September 1894 einen Artikel über die Mappe. Der begleitende Aufsatz von Geffroy wird in allen Zeitungen gelobt, und überall werden Auszüge wiedergegeben. In einer anderen Zeitung schreibt Arsène Alexandre einen begeisterten Artikel über die Lithographien. Zu gleicher Zeit erscheint auf der ersten Seite des Figaro eine schmeichelhafte Bemerkung über die Sängerin — und zwar im Zusammenhang mit der Mappe der Lithographien.**

In seinem Buch veröffentlicht Joyant ein paar Briefe der Yvette Guilbert an Lautrec, die zeigen, wie sich die beiden rasch nahegekommen sind. Der erste Brief

* Delteil 79—95.

** Joyant: Lautrec, Seite 147.

Yvette Guilbert. Aquarellierte Zeichnung. 1894

ist höflich, kühl. Im zweiten ist die Anrede (Herr..) schon durch eine angenehmere (Lieber Herr . .) ersetzt. Yvette berichtet darin, daß ihr Plakat für den Winter 1894 bei einem andern Künstler bestellt und fast beendet sei. Sie wirft Lautrec vor, daß er sie so entsetzlich häßlich darstelle: ein bißchen weniger, bitte; eine Menge Leute, die mich besuchten, schrien wie die Wilden, als sie den farbigen Entwurf zu Gesicht bekamen.* Im dritten nennt sie ihn ihren lieben Freund, dankt ihm für die Zeichnungen, lädt ihn zum Essen ein. Aber sie verzeiht ihm noch immer nicht, daß er sie nicht schöner dargestellt hat. Sie schreibt auf eine Keramik, die sie beim Singen zeigt: „Petit monstre!! mais vous avez fait une horreur!!“

1898 erscheint die zweite Mappe mit dem Vorwort von Arthur Byl. Hält man sie mit der ersten zusammen, so sieht man, daß er die Sängerin diesmal in einem noch größeren Umfang ihres Wesens gestaltet hat. Hier stuft er die Frau so sehr, wie sie selbst in ihren Liedern zu stufen vermag. Blickt man auf die erste Folge zurück, so glaubt man, in ihr sehen zu können, daß die Frau ihre eigene Art noch zu gewollt übersteigert.

* Joyant: Lautrec, Seite 146, 147.

Die Meisterhaftigkeit dieser andern Folge ist milder. Gestalter und Gestaltete sind gereift. Auf dem ersten Blatt steht Yvette mit erhobenem Kopf redend an der Rampe.* Das Haar ist so struppig und wirr, als ob sie soeben aus dem Bett gekommen sei. Die eine Hand hängt nieder, die andere unterstreicht, was die Frau sagt und singt; und zwar ist ihre Einfachheit so ausdrucksvoll, daß man glaubt, sie müsse dem einzelnen Wort sogar besonderen Rhythmus und Gehalt geben können. Das Gesicht weist darauf, daß der Saal voll ist und daß die Frau ihn mit ihrer Stimme beherrscht. Sie verfügt über den kleinsten Muskel ihres Gesichtes, sie ist sich über das unauffälligste Spiel ihrer Mienen klar. Von unten fällt Licht auf sie und zerlegt das Gesicht in helle und dunkle Flächen. Der Mund ist groß, vom Gesang ausgeschliffen und hämisch verzogen, die Augen listig, die Lider darüber wirken wie Lippen. Wenn man alle Blätter eindringlich betrachtet, so erkennt man an der Stellung der Lippen und an der verschiedenen Form des Mundes, wie diese Frau spricht. Ja, es scheint möglich, aus den zeichnerischen Angaben heraus Stärke und Klang der Stimme bestimmen zu können.

Und wieder wirkt sie anders. Mit trockenen Strichen gezeichnet. Die Stimmung ist kühler. Die schwarzbehandschuhten Hände sind vor dem Schoß zusammengeschoben. In der linken Hand hält sie ein Taschentuch. Der Kopf ist zurückgelegt, der Hals tritt heraus, die Bewegung reicht bis zu den Brüsten und spannt sie. Sicher betrachten die Zuschauer Hals, Brüste und Schultern. Der Kopf ist ungefähr angegeben. Wenn man genau hinsieht, entdeckt man, daß er überhaupt nicht gezeichnet ist. Und doch ist man überzeugt, ihn deutlich gesehen zu haben. Dann zeichnet er mit weicher Kohle. Der Strich ist samtig, voll verhaltener Heiterkeit. Im Kleid wischt er mit breiten Zügen. In den Handschuhen, im Gesicht legt er die Kreide flach hin. Er gibt die Bühne so an, daß man zugleich den Zuschauerraum und den Raum hinter ihr sieht. Yvette steht nun nicht nur äußerlich zwischen beiden Welten, sondern mit ihrem ganzen Wesen. Sie ist hier eine reife Frau, die nie jung gewesen ist. Ihre Reife wirkt vergangenheitslos.

Mit luftigen Strichen baut Lautrec eine neue Gestalt. Nur Brauen, Augen und Lippen sind etwas betont. Sie hat den Kopf zurückgeworfen, soeben frech aufgelacht. Unter halbgeschlossenen Lidern schielt sie nach einem Mann, der

* Yvette Guilbert. Drawn by H. de Toulouse-Lautrec. Mit einem Text von Arthur Byl von Bliss und Sands 1898 in London herausgegeben. Delteil 250—260.

Yvette Guilbert singt Linger-Longer-Loo. Öl auf Karton. 1894

abgeht — nach einem Hampelmann, der sich an Drähten bewegt. Sie wirkt durchtrieben, lüstern, vertraut und hat jenen Blick, dem man nur dann begegnet, wenn sich die Frau unbeobachtet glaubt, und den man nie mehr vergißt: so überraschend scharf turnt er am Verbrechen vorbei. Und das Ganze besteht aus wenigen Strichen! Dann ist sie ein Gassenmädel, das nur Geld und daneben vielleicht noch ihren Zuhälter sieht. Sie scheint durch die Finger zu pfeifen. Sie ist ausgezehrt, müde und geil, besteht aus Knochen, über denen ein wenig Haut liegt, die sich an den Gelenken abzunützen scheint. Die Arme sind Federwische. Das Gesicht ist häßlich verkniffen. Auge, Nase und Mund sind jedesmal zu einer Grimasse verzerrt. Die Augen sind Schlitze, die sie mit Mühe offen zu halten vermag. Der Mund ist eine ausgetrocknete Rinne, die Nase ein Blasebalg, der zwei Öffnungen hat, die nach oben gestülpt sind.

Sie singt ein Lied aus der alten Zeit. Unter geschlossenem Kleid wird der Leib stark, bedeutsam, wirkt sinnlich. Man glaubt, die Körperwärme zu spüren. Auf dem Kopf sitzt eine weiße Perücke, die mit einer Masche versehen ist. Die Brauen sind überbetont und doch beweglich. Die Augen klug, leichtsinnig; genießerisch, herrisch und vornehm; die Lippen geschminkt, sinnlich und durch den Genuß ausgebildet. Zwischen Lippen und Kinn liegt ein Grübchen, das dem Gesicht dazu noch einen molligen Ausdruck gibt. Oben Dirne, unten Mutter. Und der Künstler zeigt nun auch, wie sehr das Mienenspiel durch die Perücke gehemmt wird. Die Bewegung der Brauen ist gehindert. Sie können nicht so weit hinaufgezogen werden, wie es die Frau sonst tut. Aus diesem Grunde setzt nervöser Widerstand ein. Und auch der Mund ist anders gespannt.

So ungefähr sieht die Folge aus. Am Schluß der Bemerkungen über Yvette Guilbert erzählt Joyant einen entzückenden Zug, für dessen Wahrhaftigkeit er allerdings nicht einstehen kann, da er ihm von andern Freunden berichtet worden ist. Aber er ist so echt, daß er sogar dann wahr wirkt, wenn ihn einer der Freunde erfunden hat.* Lautrec und Geffroy besuchen die Yvette auf ihrer ländlichen Besitzung, die sich in Vaux befindet. Sie erscheinen in Frack und Zylinder. Die Sängerin lädt sie zu einer Seinefahrt ein. Lautrec und Geffroy rudern, Yvette sitzt am Steuer — und plötzlich sagt der Künstler vergnügt in das Schweigen hinein: „J'ai eu la veine d'être remorqué par une étoile". —

* Joyant: Lautrec, Seite 148.

Oskar Wilde. Farbige Zeichnung. 1895

SIEBENUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Bei aller Gestaltung reizt Lautrec das Schicksalhafte. Darum liegt ihm die Landschaft fern. Wenn man von ihrer Schönheit erzählt, sagt er: „Redet mir von den Weinstöcken dann, wenn sie in meinem Glase sind“.* Sein Blut ist von Verfeinerung durchtränkt. Es hat sich seit Jahrhunderten von der Natur entfernt. Sie reizt ihn nicht mehr, weil ihr die Spannung fehlt, die ihn zur Gestaltung zwingt. Für ihn hat eine Landschaft kaum ein Gesicht. Man sagt, er habe bei seinen großen

* Joyant: Lautrec, Seite 248.

Reisen, um sie nicht sehen zu müssen, die Fenster verhängt und entweder mit seinen Freunden gesprochen oder zu schlafen versucht. Er ist zur Tragik geboren. In der Einheit des allumfassenden Lebens aber ist sie unmöglich.

Er liebt das schicksalhafte Leben in seiner Bewegung. Das Leben, das von zeugender Mitte aus von allen Seiten her Formen in seinen Strudel reißt. Nur so vermag er ihm Teilnahme zu bezeugen. Der einzelne Mensch ist ein All. So ist in jedem einzelnen wieder ein Spiel von Kräften, das den Gegensätzen von Mann und Weib verwandt ist. Gerade diese Zweiheit, die die Spaltung einer Einheit ist, formt jenen immer lebendigen Reiz.

In der Natur strömt sein besonderes Leben zu sehr auseinander. Nirgends findet er dort den Kern, um den sich sein Wesen anzugliedern vermag. Natur ist zu groß. Sie umfaßt zu vieles. Wohl gibt es Menschen, die in ihr beruhigt aufgehen. Aber sie ist zu weit, um Feld für die nahen Spannungen sein zu können, die ein menschliches Leben bestimmen. Gerade diese sieht man in der Landschaft kaum dargestellt. Wenn sie auch eine Zweiheit gibt, so zeigt sie sie beinahe immer als Zustand, in seltenen Fällen nur als Bewegung. Herrlichstes Beispiel für eine Landschaft, die Bewegung darstellt, ist Rembrandts Radierung mit den drei Bäumen im Sturm. Für Lautrec bleibt eine Landschaft ohne Gedächtnis. Für ihn steht ein Mensch auch ohne Gedächtnis vor ihr. Es ist kein Zufall, daß die Impressionisten große Landschafter gewesen sind, die Menschen, die ohne Gedächtnis an die Welt der Erscheinung herantreten wollen, und die in ihm Gefahr der Verfälschung sehen. Lautrec lebt mit seinem Gedächtnis. Es ist bei ihm das Wissen um den Zusammenhang.

Vor allem löst ihn der Wille zur Gestaltung von der Natur. Sie ist eine Macht, die ihr feindlich ist. Sie umfaßt — sie stellt nicht entgegen. Sie beruhigt — sie spannt aber nicht. Sie macht das menschliche Leben klein. Wohl ist auch hier Kampf. Aber er vereinfacht sich auf den Streit des Starken gegen das Schwache. Seine Darstellung ist unmöglich, weil die Kräfte, zwischen denen er spielt, zum großen Teil ungeistig sind: nicht Kräfte, hinter denen Seele in unserem Sinn steht. Noch etwas. Jene letzte Beziehung zwischen Mann und Frau fehlt. Lautrec aber muß alles um sein Erlebnis anordnen. Er liebt nur das wesenhafte Dasein im menschlichen Sinn.

Die Natur ist ihm auch zu selbstverständlich. Wohl sucht er Wirklichkeit.

Aber sie ist nicht immer Natürlichkeit. Er findet sie dort, wo sie sich hinter künstlicher Form verbirgt. Er liebt das bewußte Spiel der Frau. Sie ist ihm Priesterin einer Form, die in ihr selbständigen Wert annimmt. Er liebt sie, die im Streit mit ihrer Wirklichkeit liegt, die über das zu täuschen vermag, was unter Puder und Schminke ist, die aber andere Wirklichkeit gibt, die für die Kenntnis der Frau bedeutsamer wird. Sie zeigt den Traum, den sie von eigener Schönheit träumt. Sie gibt die Sehnsucht, die Wirklichkeit werden will. Denn eine Frau schminkt sich so, wie sie sich selbst im Fieber einer Erwartung sieht, die sich ständig erneuert. Sie strebt, obwohl darin viel unbewußte Berechnung liegt, wie jede Frau sie besitzt, einem Bilde erhöhten Lebens zu. So sind die Dirnen, die er zeichnet und malt. Sie sehnen sich, über die Männer hinaus, denen sie täglich ihren Leib geben müssen, nach dieser Form. Denn sie sind Frauen und möchten so gefallen, daß Zärtlichkeit im Manne erwacht und aus ihr erst die Leidenschaft aufblüht, und daß, wenn sie verweht ist, die Zärtlichkeit bleibt als der ständige Grund, aus dem die Leidenschaft wiederum strahlend erstehen kann. So sieht er beides, was ihm das Leben blühend macht, in manchen Formen und in reichem Wechsel beisammen. Wirkliches Leben in seinem Verlauf — und die Schicht, die die Frau darüber legt: die Schminke, für die, was wirklich ist, Rohbau bedeutet, worüber sie in geistreichem Spiel lockende Farben in reizvoller Stufung so bettet, daß sie Jugend, Leben, Unberührtheit, Schwermut, Heiterkeit, Kindlichkeit vortäuschen können und viel anderes noch, was sich schwer in die Träume der Männer zu legen vermag. Gerade dieses Verhältnis der wirklichen Gestalt zu der gesteigerten Form eines Traumes füllt viele Werke von Lautrec. Man findet unter den frühen Bildern von Lautrec Landschaften. Später werden sie selten. Er sucht in ihnen der Gliederung mit allen Mitteln nachzugehen. Er malt grünes Gebüsch. Dazwischen ein weißes Haus. Im Vordergrund einen Acker. Er malt den Himmel blaß, mit verwischtem und dünnem Auftrag, den Acker mit dickem Pinsel, daß Farbenhaufen entstehen. Stellt Braun ungemischt und getrennt neben Gelb. Tupft es mit spitzem Pinsel oder streicht es mit breitem in kurzen Zügen. Alles unbedeutend, mit leisem Anklang an Corot. Aber man nimmt das Bild zu ernst, wenn man das sagt*. Er will auf einem andern Bild das Licht malen, das durch Laub auf die Straße sickert. Er legt den Grund zuerst dünn an. Dann hebt er den Baum-

* Katalog der Jugendwerke im Lautrec-Museum von Albi: B 37.

stamm und die dunkleren Stellen dadurch hervor, daß er die Farbe dick aufträgt. Das wirkt, als ob er den Pinsel anstatt auf die Palette in gewissen Abständen auf das Bild abgestrichen hätte. Er will einen Pinienwald malen. Der Versuch mißlingt. Ein Gemisch von grünen, braunen und bläulichen Farben. Er malt weite Ebenen mit bläulichem Himmel darüber: vorn ein wenig Gebüsch, in einem Tälchen im Hintergrund ein paar Häuser. Wieder ist das sehr dünn gemalt, die Betonungen sind mit buntem Pinsel unwahrscheinlich gesetzt. Man sieht, die Vorstellungswelt dieses Menschen wird sich kaum an der Landschaft beleben können. Nicht malerisches Unvermögen enttäuscht letzten Endes. Wirkliche Empfindung vermag es wenigstens für Augenblicke zu durchbrechen; zeigt hin und wieder auch in verfehltesten Bildern das wahre Gesicht. Dann bröckelt, was äußeres Versagen ist, langsam ab, und nun zeigt sich die reine Schöpfung, so wie sie der Künstler erträumt hat und wie sie an jener einzigen Stelle gestaltet ist, die als schönes Fragment aus ihrer magischen Kraft das Erstrebte als ein Erreichtes hinstellt.

Lautrec hat noch einmal eine Landschaft gemalt*. Vielleicht hat er sie einem späteren Bilde als Hintergrund mitgeben wollen. Man kann sie sich kaum einfacher denken. Über die Spitze eines Segelbootes hinaus sieht man das weite Meer. Das Wasser bewegt sich in kleinen, grünlichen, schweren Wellen, die an den Bootsrand zu klatschen scheinen. Sie sind von kühlem Glanz durchsickert und gehen am Horizont in einem violetten Streifen mit dem Himmel zusammen, der mit der gleichen Farbe wie das Wasser gemalt ist. Sie ballt sich zu feinen Wolken und sickert nieder. Doch scheint sich am Himmel ein Spiel von Nebel und Sonne zu stauen. Man hat das Gefühl, daß die Sonne im nächsten Augenblick durchbrechen will. Zwei abgetakelte Segelschiffe, an denen das wellende Wasser kaum merklichen Widerstand findet, sind draußen im Meer verankert. Der Weg vom einen zum andern scheint unendlich lang zu sein, so einsam liegen sie da.

Hier mag ein Ereignis berichtet werden, das die Beziehung Lautrecs zur Natur aufhellen kann.

An Allerheiligen 1896 macht er mit einer Reihe von Freunden einen größeren Ausflug. Sie wollen zusammen die Loireschlösser besuchen. Die einen werden im Tandem fahren, die andern das Zweirad benutzen, Lautrec wird der Schar im

* Katalog des Lautrec-Museums von Albi no. 31. Vue du bassin d'Arcachon du beaupré du Yacht Cocorico (1889).

Der dicke Stammgast und das bleichsüchtige Kassenfräulein. Öl. 1898

Wagen folgen. Aber an diesem Tage fallen heftige Sturzregen nieder, und so fahren alle im geschlossenen Gefährt nach Blois, Amboise und Chambord.

Sie speisen in einer Herberge hinter dem Schloß von Blois, die noch so aussieht wie im sechzehnten Jahrhundert. Ein hölzerner Balkon führt um die Wände des Innenhofs. Hier hat Ludwig der Dreizehnte seine Mutter Maria von Medici gefangen gehalten. Einer erzählt die Geschichte des Schlosses, berichtet von der Flucht der Königin und zeigt das Fenster, durch das sie entwichen ist. Gespannt hört Lautrec zu.

Sie stehen auf einem der großen Türme des Schlosses von Amboise. Es ist auf einen spitzen Berggipfel gesetzt. Sie überblicken von hier aus das Gebiet der Loire, das sich bis dorthin erstreckt, wo Erde und Himmel zusammenkommen. Es ist überschwemmt. Unten dehnen sich, so weit man sehn kann, gelbe Wasser, über denen grauer bläulich durchschimmerter Nebel liegt. Über allem ruht der silberig durchwobene Himmel, der das Tal in Duft und Weichheit bettet.

Joyant steht ergriffen da und sagt zu seinem Freund, er glaube doch, daß die Landschaft ihre bestimmte Bedeutung habe und daß dieses Grau mit seinem Reichtum verschwimmender Übergänge die Begabung Monets versuchen würde — und er denkt an die Bilderfolgen des Künstlers, die er in Giverney gemalt hat, und an die andere, die die Seine, die Eisblöcke schiebt, in der Nähe von Vétheuil zeigt. Aber Lautrec fährt auf. Ein heftiger Zorn gegen Landschaft und gegen Landschaftsmaler bewegt ihn. Er stellt sich auf die Spitze des Turmes und hält eine kurze Rede. Während er spricht, kommen die Freunde heraufgestiegen, die das Schloß besucht haben*.

„Nur der Mensch ist Stoff für die Malerei (so sagt er; Joyant hat einige Sätze bewahrt). Die Landschaft ist Beiwerk. Sie soll auch nur Beiwerk sein. Sie ist dazu da, das Wesen einer Gestalt begreiflicher zu machen. Corot ist nur in seinen Gestalten ein großer Maler. Und das gleiche gilt für alle andern auch, für Renoir, Manet und Whistler. Und wenn die Maler des menschlichen Antlitzes Landschaften malen, gestalten sie sie ganz wie ein Gesicht. Die Landschaften von Degas sind unerhört: weil es solche aus Träumen heraus sind. Die von Carrière sehen genau so aus wie menschliche Gesichter. Monet hat sie beiseite gelassen, aber was hätte er alles gestalten können, wenn er sie nicht so rasch vernachlässigt hätte!“

Ungefähr einen Monat später sitzen alle, die die Reise mitgemacht haben, bei einem Festessen. Eine Lithographie des Künstlers hat sie dazu geladen. Das Blatt ist Glosse zur Entführung der Maria de Médicis. Das heißt, auf dem Blatt wird eine Frau entführt, die den Ausflug mitgemacht hat, und der Entführer ist Maurice Guibert. Er hat nur ein Nachthemd an. Auf dem Kopf sitzt eine Schlafmütze, in der Linken hält er eine Kerze. Mit dem rechten Arm preßt er die Frau, die sich heftig wehrt, fest an die Brust. Sie ist fast nackt; nur am einen Fuß steckt ein dunkler Strumpf. Sie streckt die Beine weit auseinander. Mit den Armen

* Joyant: Lautrec, Seite 192.

Jockei. Lithographie. 1899

fuchtelt sie und ruft verzweifelt nach Hilfe. Auf dem Kopf flattert struppiges Haar. Von links oben watschelt ein Krokodil mit mächtig aufgerissenem Maul heran. Das Tier mahnt irgendwie an Maurice Joyant. Es soll auch sein Bildnis sein. Eine Eidechse mit dem Gesicht Tapiés schaut gelassen und doch aufmerksam auf die Gruppe. Das Haar auf dem hohen Schädel ist bis weit hinten gelichtet, das Gesicht wird zur Hälfte durch Brillengläser verdeckt, die Nase ist klobig und dunkel; man hat den Eindruck, sie müsse rot und von blauem Geäder, in dem das Blut stockt, durchzogen sein. Links unten sitzt auf lächerlich kleinem Schemel ein Krüppel, dessen Beine die Form von Froschschenkeln haben. Er sitzt in einem karierten Hemd hemdärmelig da. Auf seine Hüften ist wie ein Flicken das Monogramm T. L. gesetzt. Ein hoher, steifer Kragen treibt das Gesicht nach oben und stößt weit in den struppigen Bart; auf dem Schädel sitzt ein flacher Hut, der nach hinten gestülpt ist. Man sieht das Gesicht von der Seite — beinahe nichts als Bart, und aus dieser Wucherung starrt ein schwarzes Auge auf den Zeichenblock nieder, den der Zwerg auf den Knien hält.

Das Selbstbildnis des Künstlers. So hat er sich am Ende des Jahres 1896 gesehen. Wenn man das weiß, wirkt das Ganze nicht mehr besonders launig*.

* Delteil 200: Le Crocodile, menu. Siehe Titelblatt.

Tänzerin. Zeichnung

Frau Missia Natanson. Öl auf Karton. 1897

ACHTUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Paul Leclercq, einer der Gründer der Revue blanche, hat zu den Freunden Lautrecs gehört. Im November 1919 hat er seine Erinnerungen an den Künstler in der Grande Revue herausgegeben. Sie sind geschickt, zierlich, beinahe gedrechselt geschrieben und geben mehr als in ihnen mit Worten gesagt ist; denn mit der Gestalt ist auch die Umgebung geschildert. Sie sind zwei Jahre später bei Floury (der auch ein Freund Lautrecs war) als Buch herausgekommen, und die Menge, die für das Schicksal des Künstlers Teilnahme hat, kennt es bis heute

nur nach dem, was in diesen Erinnerungen gesagt ist*. Lautrec hat das Bildnis dieses Freundes gemalt. Leclercq hat es später dem Louvre geschenkt. Jetzt hängt es dort unter Glas in einem kleinen Saal des neunzehnten Jahrhunderts in ausgewählter Gesellschaft (unter einer Zeichnung von Théodore Rousseau, neben einem Aquarell von Daumier). Es ist wahrscheinlich, daß es in demselben Rahmen dort hängt, den Lautrec dazu bestimmt hat; aber es ist so ungeschickt angebracht, daß man es von keiner Seite aus gut zu betrachten vermag.

Lautrec hat Leclercq häufig petit gentleman genannt. Er hat seinen Freunden hin und wieder solche Namen gegeben. Er hat damit einen englischen Anflug im Wesen des Franzosen bezeichnet. Der Ausdruck bedeutet ein Lob, wenn man Lautrecs Stellung zu England kennt. Der englische Anflug zeigt sich auch hier. Ein Breitbild: Leclercq sitzt in einem Korbstuhl in der Werkstatt des Künstlers, hat die Beine übereinandergeschlagen, die Hände gefaltet und schaut mit dem Gesicht, das etwas geneigt ist, aus dem Bild. Man glaubt ihm anzusehen, was die gute Gesellschaft jener Jahre unter gutem Ton mit eigenmenschlicher Prägung verstanden hat. Der Schriftsteller läßt sich hier in der Art eines Menschen gehen, der sich an diesem Ort zu Hause fühlt. Der Kopf steht zur Hälfte vor einem grünen Tapetenhintergrund, zur andern vor graubrauner Staffelei. Er ist nur skizzenhaft ausgeführt, wirkt farblos und prägt sich doch fest dem Gedächtnis ein. Die Züge haben die Eindringlichkeit von Formen, die im großen erlebt und dann klein wiedergegeben sind. Der Pinselstrich scheint nüchtern Nerven und Muskeln im Gesicht nachzugehen. Das Auge ist kühl und scharf, über blassen Lippen liegt ein dünner Schnurrbart, und was das Gesicht verschweigt oder verschweigen will, das sagen die Hände.

In seinen Erinnerungen hat Leclercq erzählt, wie dieses Bildnis entstanden ist. Während eines Monats kommt er dreimal oder viermal in der Woche an die Avenue Frochot — ein kleines und abgeschlossenes Dorfsträßchen, das zwei Schritte von der Place Pigalle entfernt liegt und eine Welt für sich zu bilden scheint —; aber jedesmal sitzt er nur wenige Minuten. Gerade so lange als die erste Frische und Spannung anhält. Er schätzt die Zeit, die der Künstler für sein Bildnis gebraucht hat, auf zwei bis drei Stunden. Sobald er ankommt, muß er sich in den großen Korbstuhl setzen, Lautrec nimmt an der Staffelei Platz,

* Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec.

blickt ihn durch den Kneifer scharf an, zwinkert mit den Augen, faßt seinen Pinsel, prüft noch einmal, was er gesehen hat und zeichnet dann wenige leichte Pinselstriche auf die Leinwand. Während er malt, bleibt er ruhig, nur seine feuchten dicken Lippen bewegen sich ständig, es ist, als ob er mit ihnen köstliche Liköre genösse. Aber plötzlich stimmt er mit falschem Ton die Chanson du Forgeron an, ein altfranzösisches Lied mit losem Inhalt, setzt den Pinsel nieder und sagt: „Assez travaillé! ... Fait trop beau!“ — Und dann bummeln sie zusammen durch die Straßen von Montmartre.

Lautrec hat unter dem Vorwurf, er male seine Bilder nie fertig, häufig und sehr gelitten und ihn als unberechtigt empfunden. An einem Nachmittag sitzt er mit Tapié müde auf dem Sofa der Werkstatt und sucht den verlorenen Schlaf der Nacht nachzuholen. Plötzlich steht er auf, geht mühsam und aufgeregt zugleich im Zimmer hin und her und sagt dann: „Tous les gens, en somme, m'embêtent. Ils veulent que je finisse les choses. Mais je les vois comme ça et je les peins comme ça. Voyons: c'est si facile de finir les choses. Je te ferais facilement un Bastien-Lepage.“ — Und auf das ungläubige Staunen Tapiés hin malt er auf eine saubere Leinwand trotz seiner Müdigkeit eine Gestalt, die aus einem Bilde von Lepage stammen könnte, und deren Schuhspitzen — so erzählt Tapié — so leuchten, daß man wegblicken muß. Und wie er die Bewunderung seines Vetters für dieses rasche Meisterstück der Nachahmung sieht, sagt er verächtlich und dabei doch sehr geschmeichelt: „Voyons, c'est si facile!“*

Er malt später einmal ein Breitbild der Frau Missia Natanson, der Gattin des Verlegers Thadée Natanson, der die Revue blanche gegründet hat und mit dem der Künstler befreundet ist. Wiederum das Bildnis einer vornehmen Bürgerin.** Er sieht die Lieblichkeit dieser Frau mit geschärften Augen.

Sie sitzt spielend auf einem braunroten Stuhl und trägt ein luftiges Kleid. Auf violettem Notenpult steht ein weißes Blatt. Auf die grünliche Zimmerwand, die links dunkel gehalten ist, hat der Künstler mit satteren grünen Pinselzügen hakenförmige Ornamente gemalt, wie sie oft in seinen Bildern, Zeichnungen und

* Aus einer Unterhaltung mit Tapié de Céleyran.

** Zwei Bilder. Das eine zeigt sie lesend im Liegestuhl auf ihrem Landsitz Villeneuve-sur-Yonne. Im Hintergrund sieht man den Garten (0,52×0,42). Das andere, das hier besprochen wird, befindet sich im Kunsthandel. Im Januar 1927 bei Bing an der Rue La Boëtie: (0,95×0,80). Karton, signiert: A Mme Natanson, Lautrec, 1897. Exposition Maurice Joyant (1914), no. 34.

Lithographien auftauchen. Die Frau gehört mit dem Raum zusammen wie Corots Nymphen mit dem Wald. Sie hat ein zartes Gesicht, das einen zerbrechlichen Eindruck macht, und sieht wie ein Mädchen aus, das zu frühe Mutter geworden ist. Über dem ganzen Bild liegt eine trocken anmutige Zwiespältigkeit. Der Kopf steht auf einem schönen, sehr blassen Hals. Auf den schmalen Arm fällt mattes Licht; die Frau scheint in dem Zimmer verloren zu sein. Die Zeichnung ist dünn gezogen und im Kopf trotzdem entschieden geführt. Mund, Nase und Augen liegen in Schatten gebettet. Wie anders sind diese Schatten als die auf einem frischen Gesicht! Die Frau ist Bürgerin; das sitzende Mädchen im Luxembourgmuseum gehört einer andern Klasse an: und doch gehören diese Frauen in einem Teil ihres Wesens nahe zusammen. Wie oft weist der Künstler in scheinbar verwandten Menschen das Trennende auf, um in verschiedenen Menschen auf das Gemeinsame hinzudeuten. Er stellt einen Menschen als Einzelerscheinung dar, er zeigt ihn in seiner besondersten Artung, aber er verankert ihn trotzdem in einer bestimmten Schicht, um ihn erst dann in manchen Zügen darüber hinauszuführen.

Der Ausdruck des Gesichtes ist auf das Notenblatt gesammelt. Die Frau spielt aufmerksam wie ein Kind. Sie folgt ängstlich den einzelnen Noten und gibt sich in andern der Melodie hin. Ihre Haltung zeigt Mischung von angelernter Bewegung und solcher, die von innen her wächst. Über dem Köpfchen baut sich eine Last blondroten Haares auf, das durch ein zinnoberrotes Band zusammengehalten wird. Unter dem Kinn dunkelt bis zur Brust ein grünlicher Schatten, der die Haut durchsichtig erscheinen läßt. Das bauschige Kleid ist an der linken Schulter in hellem Blaugrün gepinselt, am rechten Arm chromgelb, deckweiß und blaugrün gemalt, der Umriß ist mit Blau und Violett nachgezogen. Die Hände führen anmutige Wechselrede, sind liebliche Schwestern. Die rechte leitet das Spiel, liegt im Licht. Die linke taucht in den Schatten, begleitet die Melodie und ruht. Beide fließen aus schlanken Gelenken und enden in weichen Fingern, Wasserstrahlen gleichend, die aus Springbrunnen steigen und im Sonnenlicht leuchten. Sie sind mit ähnlicher Zartheit gebildet wie das Gesicht. Sie sind ein wenig bewußt, sie scheinen reifer zu sein als das Gesicht (wie manchmal Hände von Frauen, die jung sind, reifer sind als das Gesicht, sobald sie sich dem Spiel hingeben können).

Auch hier ist die Gliederung einfach. Das Bild ist um Kopf und Hände gebaut. Das sind die Mitten, um die sich die Kraftlinien ordnen. Diese Anordnung verwendet er oft, aber sie hat jedesmal die Überzeugungskraft eines neuen Erlebnisses. Das besonnte Kleid ist zwischen zwei betonte Flächen gespannt, zwischen den rotbraunen Stuhl und den blauschwarzen Flügel. Und so vermittelt das Kleid, das einen großen Teil des Bildes einnimmt und lose gemalt ist, einen geschlossenen Eindruck. Die Kräfte, die in die Farben gespannt sind, haben hier freies Spiel.

Man mag sich, um die Leistung richtig schätzen zu können, die folgende Geschichte überlegen, die Amaury-Duval von Ingres erzählt. Er hat Ingres einmal gefragt, ob er das Bleistiftbildnis einer Dame, die mit ihm bekannt ist, fertig gezeichnet habe. Ingres antwortet ihm: „Ah! mon ami, ne m'en parlez pas . . . c'est très mauvais. Je ne sais plus dessiner . . . je ne sais plus rien . . . Un portrait de femme! rien au monde n'est plus difficile, c'est infaisable. Je vais essayer encore demain, car je le recommence . . . C'est à en pleurer." — Dabei sollen ihm die Tränen in die Augen gestiegen sein.*

Lautrec malt in dieser Zeit auch das Bild eines Clown. Seine Freunde vom Zirkus geben ihm dazu Anlaß. Er malt es anders als sonst. Es ist geistreiche Zusammenfassung und Abkürzung seiner verschiedenen Gestaltungsgebiete. Etwas darin mahnt auch an Daumier. Er vereinfacht alles auf das Komische hin. So wird das Bild selbst zur Clownerie. Jeder Zug wirkt wie ein Plakat und hat die Schlagkraft trockenen Witzes. Man hat den Eindruck, das Bild sei mit der Schminke gemalt, die die Clowns verwenden. Und über allem liegt flackernd übersteigertes Licht. Der Clown steht vor zinnoberrotem Hintergrund. Der grinsende Schädel sitzt auf einem langen Hals, der so aussieht, als ob er aus Ton geformt sei. Er trägt ein grünes Gewand. Das Grün billiger Stoffe. Darüber hängt ein Mantel mit rotem Kragen. Er hat die Steifheit eines verbogenen Pappendeckels. Über dem Gesicht liegt eine Puderschicht von mehlig verkleistertem Grauweiß. Der ganze Kerl überhaupt ist mehlig verpudert. Mit trockenen Flecken ist das bräunliche Haar gesetzt, so unwahrscheinlich wie möglich. Die Brauen sind schräg hingehauen. Ihre Farbe ist blau. Auch hier ist der Strich dick gekleistert: keine Brauen, sondern Striche, die in andere Farben hineingegraben sind. Die Augen sind keine Augen,

* Amaury-Duval: L'Atelier d'Ingres. Édition Crès, Seite 33.

sondern zwei blaue Punkte. Auch die linke Seite der Nase, die beschattet ist, ist mit einem starren blauen Strich angegeben, der nach oben hin in Grün übergeht. In dieser Art ist alles im Gesicht abgekürzt. Ein grauer Strich gibt die Oberlippe an, ein flüchtiger, breiter, karminroter Strich die Unterlippe; die Falten um die Mundwinkel herum sind blau, sie begleiten die Richtung der blauen Brauen in einer betonten Art. So ist das Bild, Zirkusluft ist in ihm.*

Er malt das Bildnis seines Freundes Coolus.** Ein runder Kopf, der fest gebaut ist. Er hat dem Freund nach der Rückkehr von einer Spanienreise gesagt, er werde sein Bild in der Art des Greco malen. Die Köpfe des Greco sind anders gebaut. Von ihnen ist nie zu sagen, in welche Zeit sie passen; man weiß nur, zu welchem Glauben diese Menschen gehören. Dem Kopf von Coolus sieht man die Zeit und die Stadt an. Der Schein von Blendlaternen huscht darüber. Er ist von links belichtet. Die Farbe baut im Gesicht große Flächen zusammen. Aber während sie sonst ruhig wirken, schaffen sie hier den Eindruck augenblicklicher Belebtheit. Die gelbliche Haut ist gespannt; man errät das scheinbar ungesunde Gelb, das man sehr oft im Gesicht von Menschen findet, die zäh und ausdauernd sind. Das Gesicht hat blonden Spitzbart und blonden Schnurrbart, von jenem verwischten, beinahe farblosen Blond, das man im gleichen Augenblick auch vergißt, in dem man es nicht mehr sieht. Zuerst fällt die Stirne auf. Sie scheint vor Härte zu klingen. Man möchte den Schädel in Bronze gegossen vor sich haben. Man fragt sich, ob man nicht ähnlichen Köpfen unter den römischen Herrschern begegnet ist. Es ist das Gesicht eines Menschen, der ständig auf der Jagd nach neuen Einfällen ist. Der Blick haftet an der Erscheinung. Man glaubt genau bestimmen zu können, in welcher Entfernung vom Bild der Gegenstand sich befindet, den er betrachtet. Aber er ist der Erscheinung zugleich überlegen. Die Augen schielen leicht, wie Augen von Menschen, in deren Gehirn ein Gedanke eben eine bestimmte Form annehmen will. Das eine Auge blickt gespannt wie im Ansprung, das andere ruht; der Blick ist lauernd und abwägend zugleich. Das Gesicht verrät starke geistige Tätigkeit. Man denkt vor diesem Gesicht an ein anderes, an das Gesicht des Wärters im Irrenhaus. Ich komme darauf zurück.

---

* Le Clown. Früher Sammlung Pierre Decourcelle. In verschiedenen Ausstellungen. An der Vente Decourcelle (Mittwoch, den 26. Juni 1926 für 35.000 — ohne die 19,5% Zuschlag — verkauft). Auf Karton (0,19×0,15 cm); no. 71 der Vente Decourcelle.

** Lautrecmuseum von Albi, no. 148.

Romain Coolus. Öl auf Karton. 1899

Mädchen aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung

NEUNUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Der schwächliche Körper Lautrecs wird von Jugend an durch ständige Zufuhr von scharfen Getränken, die ihn anregen sollen, gepeitscht. Sie wird in dem Maße gesteigert, wie der Verstand, die Möglichkeit der künstlerischen Formung, das Gefühl der Verantwortung den Erscheinungen gegenüber, die Einsicht in das menschliche Treiben zunehmen und wie der Wille zur bedeutenden Leistung zwingender wird. Kurz vor dem Tode schreibt Baudelaire sich vor: Obéir aux principes de la plus stricte sobriété, dont le premier est la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient. Man findet einen verwandten Willen im Leben von Lautrec, aber er hat nie lange angedauert. Er zündet sein Leben an beiden Enden wie eine leuchtende Fackel an, die zu Ehren des herrlichen Lebens abgebrannt wird.

Gegen Ende 1897 schon werden seine Freunde ernstlich um seine Gesundheit besorgt. Sein Aussehen hat sich verändert. Er ist dicker geworden. Seine

Farbe ist ungesund. Er ist immer aufgeregt. Seine Hände zittern ständig. Ein unvorsichtiges Wort kann ihn lange aufwühlen. Oft und unvermittelt blutet er aus der Nase. Seine Laune ist bitter. Sein Wille duldet kaum mehr Widerspruch. Seine Sprache ist schwieriger zu verstehen, immer mehr sucht er mit seinen Wörtern Klangwirkungen nachzuahmen. Seine Sinne fangen sich zu verwirren an. Das geordnete Bild des Lebens flammt an bestimmten Stellen. Doch gewinnt er jedesmal die Macht über seinen Leib zurück. In den letzten zwei Jahren verläßt er die nächste Umgebung seiner Werkstatt nur selten. Meistens führt er seine Hündin Paméla, die ein Fell hat, das dem eines jungen Bären ähnlich sieht, an der Leine. Er wandert vom Café Nouvelle-Athènes zum Kabarett Souris, wo Palmyre wohnt, und von dort zur Stallung eines Pferdehändlers an der Rue Fontaine.

Wenn sein Bewußtsein sich verdunkelt, erzählt er seinen Freunden geschäftig, daß er mit seiner Hündin und einem Polizeikommissar Nachforschungen in den verdächtigen Quartieren der Stadt gemacht habe. Er berichtet das und glaubt daran. Aber der Polizeikommissar ist ein Wärter, den man ihm mitgibt und der ihn zugleich vom Trinken abhalten soll. Der Verleger Floury hat mir von ihm gesagt, daß er selber gern getrunken hat und daß Lautrec nicht lange gebraucht hat, um ihn zu überreden, mit ihm verborgene Orte aufzusuchen, wo man ungestört trinken könne. Die beiden nehmen sich bald nicht mehr zusammen, und man sieht sie in verschiedenen Cafés, die von vielen Leuten, die sie auch kennen, besucht werden. Oft kommt es vor, daß sich der Wärter betrinkt und Lautrec gezwungen ist, ihn nach Hause zu bringen. Hin und wieder läßt er ihn auf der Straße liegen und trinkt sich allein und unruhig durch die nächtlichen Kneipen.

Wenn er sich zur Arbeit unfähig fühlt, sucht er die Freunde auf, die Maler, Schriftsteller, Kritiker, Verleger, die Jockeis, die Kutscher. Floury erzählt, wie Lautrec oft in sein Arbeitszimmer gekommen ist. Er arbeitet sich mühsam eine enge Treppe hinauf, pustet ein wenig, schüttelt dem Freund die Hand. Und kaum hat er sich erholt, fragt er ihn, ob er nicht etwas zum Trinken bestellen wolle.

Er liebt es, in Gesellschaft zu sein, wenn er trinkt. Er lacht, wenn die andern betrunken sind und er noch immer fest auf den Füßen steht. Auf der Jagd durch die Nacht lichtet sich langsam die lärmende Schar der Begleiter. Sie sind wie

riesige Körner einer Sanduhr, die das Schwinden der Nacht verkünden und irgendwo in das Dunkel verrinnen.

Alle seine Freunde suchen ihn davon abzuhalten. Die Ärzte sagen ihm genau, was kommen werde, wenn er sich nicht anders zum Leben stelle. Man hält ihm das Beispiel eines Mannes entgegen, den man von diesem Laster geheilt hat. Lautrec bewundert ihn, geht oft in die gleiche Bar und sieht ihm zu, wie er Zitronensaft schlürft; aber das gute Beispiel steckt ihn nicht an.*

Man hält ihm vor, man habe seine Begabung nötig, er solle seine Gesundheit schonen, da man noch sehr viel erwarte. Er hört die Freunde zuerst gleichmütig an, aber er wird rasch unwillig, flieht sie und verlangt immer heftiger nach scharfen Getränken.

Man sucht nach Mitteln, das Unglück aufzuhalten. Man regt ihn an, eine Italienreise zu machen. Joyant nimmt ihn auf Meerfahrten mit und hält ihn für Stunden vom Trinken ab. Andere denken daran, ihn für eine Reise nach Japan auszurüsten. Man will ihm ein eigenes Boot zur Verfügung stellen. Er ist genügend reich, und es ist von jeher sein Traum gewesen, nach Japan zu fahren. Man fragt seinen Freund Dr. Bourges um Rat. Er bestätigt, daß eine lange Reise auf dem Meer eine Beruhigung herbeiführen werde. Aber Lautrec selber will nicht mehr. Wahrscheinlich hätte diese Reise eine ähnliche Bedeutung bekommen wie die Orientfahrt für Delacroix. Ich habe von der Mutter Lautrecs vernommen, wie sehr die Menschen um ihn herum bereut haben, nicht entschlossener für die Ausführung des Planes eingetreten zu sein.

Lautrec geht häufig mit Menschen aus, die niemand kennt. Er begleitet sie an dunkle Orte. Spät in der Nacht fällt er einmal die Treppe eines vierten Stockwerkes hinunter und bricht sich das Schlüsselbein. Er merkt es zuerst nicht einmal, scherzt dann darüber und sagt von nun an „Schlüsselbeinknochen“, um einen Ort zu bezeichnen, an den man nicht gehen soll. Überall glaubt er jetzt solche Orte zu sehen.**

Man wartet ab. Man hat nicht den Mut, in ihm einen Kranken zu sehen. Man will seinen Namen schonen und das Geschlecht, das ihn trägt. Aber bald nimmt die Krankheit Formen an, daß man einschreiten muß. Das Schicksal Jean-

* Joyant: Lautrec, Seite 210.

** Joyant: Lautrec, Seite 211.

Fräulein Béatrice Tapié de Céleyran. Öl. 1897

Jacques Rousseaus scheint sich zu wiederholen, der auf der Straße Flugschriften verteilt, um sich gegen seine Feinde zu wehren. Lautrecs Krankheit führt zu Äußerungen, die verwandt sind. Auch er kämpft gegen Verfolgungswahn, der in immer neuen Formen ausbrechen will.

Er glaubt, Durand-Ruel schmiede feindliche Pläne. Niemand kann ihn davon überzeugen, daß es nicht wahr ist. Gerade dieser Kunsthändler steht einem solchen Plan so fern wie nur möglich. Er hat sich zu einer Zeit für ihn eingesetzt, als andere Kunsthändler seine Bilder nicht einmal ausgestellt haben. Wenn Lautrec kein Geld mehr hat, das er für Getränke ausgeben kann, geht er an die Rue Lafitte, bittet Durand-Ruel, ihm einige hundert Franks zu geben, und wenn sich dieser weigert, schreit und lärmt er, daß die Leute auf der Straße zusammenlaufen. Einmal verkleidet er sich in das Gewand eines Bettlers. Er muß in dieser Verkleidung schauerlich ausgesehen haben. Man denke an seine Gestalt, an sein Gesicht. Er stellt sich vor die Kunsthandlung und hetzt die Vorübergehenden geifernd gegen den Besitzer auf. Und bald darauf — im Februar 1899 — bricht der Wahnsinn in scharfer Form aus.

Nun geht man auf gesetzlichem Weg vor. Von zwei Verwandten wird der Antrag gestellt, den Künstler in einem Irrenhaus zu versorgen. Der Vater, der vom Sohn nicht viel hält, bleibt bei diesen Ereignissen gleichgültig. Es ist nicht nur Gleichgültigkeit; er kann in dem, was der Sohn tut, nichts Außergewöhnliches sehen. Er selbst hat viel getan, was noch schlimmer gewirkt haben muß, und man hat nie daran gedacht, ihn deswegen einzusperren. Allerdings, man kann in einer kleinen Stadt Südfrankreichs manches tun, was man in einer großen Straße von Paris nicht tun darf. Der Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec ist zu jener Zeit auf der Jagd. Er gibt allen Leuten, die sich mit dem Schicksal seines Sohnes beschäftigen, den Rat, man solle ihn nach England hinüberschicken, wo das Trinken in hohem Ansehen stehe. Sogar die Lords betrinken sich dort regelmäßig, meint er. . . .

Lautrec wird in die Anstalt des Doktors Semelaigne in Saint-James bei Neuilly eingeliefert. Der Fall ist Beute für Tagesblätter. Die Freunde und Bekannten beklagen mehr oder weniger ehrlich das traurige Schicksal des Künstlers. Andere durchwühlen die Vergangenheit seines Geschlechtes nach ähnlichen Fällen. Wieder andere entrüsten sich über sein Leben und wollen beweisen, daß solches Schicksal

verdient sei. An nebensächlicher Stelle von Zeitschriften erfährt man dann auch darüber. Schonend schreibt zum Beispiel L'Estampe et l'Affiche unter dem Titel Faits et Documents zwischen der Preisangabe zweier Albumblätter von Louis Legrand und dem Bericht der Gründung einer Gesellschaft Amis de la Médaille Française: „Der Maler Toulouse-Lautrec, dessen Verstand sich vor ungefähr einem Jahr getrübt hatte, ist soeben in ein Krankenhaus eingeliefert worden; man gibt uns Hoffnung, daß dieser Aufenthalt vorübergehend sein werde. Die Verwirrung wird mit der Aufhebung des Grundes, der sie hervorgerufen hat, wohl auch verschwinden, was durch bestimmte Lebensweise erreicht werden kann.“*

Sehr bald weiß Lautrec, wo er sich befindet. Man hat nur wenig Hoffnung auf seine Genesung. Die Zuversicht der Zeitschrift, die hin und wieder von ihm gesprochen hat (vor allem hat sie seine Plakate gelobt) steht ziemlich allein. Der Freundeskreis, der groß gewesen ist, hat sich gelichtet. Man fürchtet, mit einem Künstler zusammenzusein, dessen Launen man nicht mehr berechnen kann. Menschen, die ihren Namen kaum zu sagen wagen, haben sich ihm angeschlossen. Aus der Haft heraus schreibt er dem Vater einen verzweifelten Brief. Er wirkt wie ein einziger Schrei: „Vater, Sie haben die Möglichkeit, zu beweisen, daß Sie ein ehrlicher Mensch sind. Man hat mich eingeschlossen, aber alles, was eingeschlossen ist, stirbt!“** Der Vater beantwortet diesen Brief nicht.

Nur wenige Freunde besuchen ihn: Carabin, Dethomas, Arsène Alexandre und Joyant. Joyant als erster. Das Irrenhaus ist ein vornehmes Landhaus mit einem Getäfel aus dem achtzehnten Jahrhundert, mit prächtigen Empfangszimmern, mit blanken Fußböden. Man sieht durch die Fenster auf eine Parklandschaft, wie Lautrec sie auf den Gütern seiner Mutter gesehen hat. In den Alleen stehen Gruppen von Pajou, überall Wohligkeit und vornehme Ruhe. Joyant sieht die schöne Außenseite, aber seine Stimmung verdunkelt sich, als er die niederen Türen und schmalen Gänge erblickt, durch die man gehen muß, um dorthin zu gelangen, wo sich die Kranken befinden. Er hat seinen ersten Besuch geschildert.***

Er geht durch einen schmalen Gang. Die Decke hängt tief. Durch kleine Scharten dringt Licht. Eine niedere Tür schließt den Gang, hinter ihr sind zwei

---

* 15. März 1899.

** Joyant: Lautrec, Seite 217.

*** Joyant: Lautrec, Seite 216.

kleine vergitterte Zellen mit Steinplattenboden. Die eine ist das Zimmer von Lautrec, die andere das Zimmer des Wärters. Man hat ihn vor vierzehn Tagen hier eingeliefert. Er kommt dem Besucher ruhig entgegen und begrüßt ihn wie einen Befreier. In seinen Händen hält er Farbstifte und Zeichnungen. Und sofort äußert er seine Furcht, man möchte ihn vielleicht für immer einschließen wollen. Man läßt sie im Garten spazieren. Lautrec zeigt dem Freund die hochstämmigen Bäume, die Gruppen von Pajou, den Misthaufen im Gemüsegarten, in dem er eine Schnepfenfeder gefunden, aus der er sich einen japanischen Pinsel geformt hat. Und wie sie allein sind, sagt er dem Freund: „Hilf mir!“ Er nennt ihm auch seinen Plan: „Wenn ich eine Reihe von Zeichnungen habe, werden sie mich nicht mehr zurückhalten können. Ich will weg, man hat nicht das Recht, mich hier einzuschließen.“ – So ruft Joyant in der Öffentlichkeit die Freunde des Künstlers zu Hilfe.

Auch Arsène Alexandre besucht ihn und schildert den Eindruck. Sie treffen den Freund in fröhlicher Laune. Oder scheint es ihnen nur so? Die Freude über den Besuch mag seine Züge aufgehellt haben. Sie glauben, darin einen gelassenen Ausdruck zu sehen, den er, so meinen sie, in Paris selten gehabt hat. Der graue Filz sitzt ihm tief in der Stirne. Sein Wesen ist gleich geblieben. Nichts Ungewöhnliches fällt ihnen auf. Mit der Liebenswürdigkeit, die ihm angeboren ist, bewirtet er sie. Sie schauen sich im Zimmer um. Es ist in eine Künstlerwerkstatt verwandelt und mahnt entfernt an das Atelier auf Montmartre. Nur ist alles ordentlicher gehalten, nur fehlt der Barschrank. Sie machen einen Spaziergang durch die kleinen Wälder, die das Haus umgeben. Die Pariser atmen beglückt freie Luft. Sie reden in einer Stimmung, die sich ständig löst, über die Dinge, die Lautrec von jeher beschäftigt haben, wie es immer geschieht, wenn eine Angst sich als unbegründet erweist. Man schmiedet Pläne. Man will dem Kranken damit wieder Mut machen. Man geht auf seine Absichten ein. Er redet von neuen Bildern und Zeichnungen. Alexandre und Lautrec wollen einige Mappen herausgeben. Der Künstler wendet in der Unterhaltung häufig das Wort an: à la rentrée! Damit deutet er an, was er erreichen will. Einigemale kehren sie in sein weißes Zimmer zurück. Man betrachtet aufmerksam, was er in der Abgeschlossenheit gezeichnet und gemalt hat. Man staunt: er hat die aufgezwungene Ruhe nicht lange aushalten können. Man hat, wenn man sein Leben betrachtet, in jedem Augenblick das bestimmte Gefühl, daß es kurz sein werde. Seine Musik ist zu jäh, sein Rhythmus ist zu bewegt,

seine Farben sind mit Blut gemalt, seine Spannung ist zu stark, seine Leistung zu sehr aus den Nerven und aus dem Willen bedingt. So arbeitet er mit der gleichen verhaltenen Kraft wie van Gogh im Irrenhaus. Beiden hat der Aufenthalt gut getan. Er scheint an das Ende gesetzt, um sie noch einmal zur Sammlung zu zwingen und aus ihrem Leben die Dinge herauszuholen, die gerettet werden können. Nur wächst die Arbeit Lautrecs aus anderem Boden. Die Kraft van Goghs hat sich strömender und breiter entwickelt. Auch seine übersteigertste Form ist noch vom Blut eines Bauern durchtränkt. Er gestaltet mit gleicher Durchdringung alles, was ihn umgibt. Er malt den Garten, das Haus, die Leute, und wie ihm das nicht mehr genügt, malt und zeichnet er nach Steindrucken, Photographien, Kupferstichen. Und dann kopiert er nach Abbildungen Werke von Millet, Delacroix, Rembrandt.

Das Gebiet, das Lautrec gestaltet, wirkt daneben begrenzt. Er vermag aus seiner Umgebung nicht viel Gewinn zu ziehen. Die Menschen, die im gleichen Hause wohnen, sagen ihm nichts, oder nur in wenigen Fällen etwas. Er ist ein Kranker neben anderen. Er zeichnet einige Irre und einen Wärter. Die Zeichnungen sind gut, doch bleiben sie irgendwie Zufall. Er arbeitet während der ganzen Zeit. Mit einer Schnepfenfeder entwirft er eine Seelandschaft und die ersten Zirkusblätter. Sie sind noch ein wenig getrübt. Am 17. März bittet er Maurice Joyant in einem Brief um verschiedene Dinge. Er soll ihm gekörnte Steine, eine Schachtel Aquarellfarben, Pinsel, Lithographenkreide, gute chinesische Tinte und Papier schicken. Er entwirft ungefähr fünfzig Werke. Er zeichnet mit Bleistift, wischt mit Sepia andere Blätter, gestaltet wundervolle Farbstiftzeichnungen, skizziert Aquarelle, malt auch mit Öl und zeichnet mit der Lithographenkreide ohne Vorzeichnung auf den Stein. Nach einem Wärter malt er ein Bildnis, das zu seinen bedeutendsten Leistungen gehört.

Es hängt in der Lautrecsammlung von Albi: Le Gardien, Madrid, Neuilly. Hier verzichtet der Künstler auf Farbigkeit. Wenn ein Meister darauf verzichtet, geschieht es, weil er durch den Verzicht an Reichtum gewinnen kann. Er malt das Bildnis aus einem graublauen Grundton. Pas de couleurs, rien que des nuances. Ein Jahr später ist er wieder farbiger, doch ist diese neue Farbigkeit anders als die in seinen früheren Bildern.

Alles Leben sammelt sich auf dem Gesicht, das aus dem Dunkel wächst und

die Luft um sich einzufangen scheint. Ein Gesicht, in dem das Schicksal gearbeitet hat. Es hat die Wangen gefurcht, die Backenknochen hervortreten lassen, die Augen ins Dunkel gelegt. Sie sind umrändert, eingesunken und mit der nervösen Spannung gefüllt, die der Wille in einem müden Körper erzeugt. In den Schläfen fühlt man die dünnere Knochenschicht, die Lippen sind schlaff, ein ungepflegter Schnurrbart hängt über sie —, aber all das ist unauffälliger als ich es sage. Ein Gesicht, das erst zu reden beginnt, wenn man es nicht mehr sieht. Wenn man solchen Gesichtern im Leben begegnet, sinnt man ihnen lange nach. Man findet in ihm Gehetztheit nach schlaflosen Nächten, man sieht viel, das auf den geistig tätigen Menschen deutet, man sieht anderes, das auf den Arbeiter weist; es ist schon so: man trifft solche Menschen unter Wärtern.

Trotzdem das Gesicht mit wenigen Farben gemalt ist, scheint es mit stärkerer Sinnlichkeit dargestellt als zum Beispiel das Louis Pascals, das man im gleichen Saal sieht. Beide wirken stark, weil sie scharf um eindeutige Visionen gelegt sind. Das Bildnis Pascals wirkt neben dem des Wärters enger und weniger strömend, es besteht nur aus dem, was wirklich da ist. Das Gesicht des Wärters lebt vor allem in dem, was man in ihm errät.

Das Bild ist auf Holz gemalt und hat die Farben, die leicht aufgetragen sind, eingesaugt. Überall ist die Holzfaserung sichtbar. Aber sie stört nicht, sie vermag der starken Anziehungskraft nicht Eintrag zu tun. Die Haut ist von einem verwaschenen Gelb, das trocken und verblichen wirkt und sich aus Blaugrau herausschält. Wie anders ist das Gelb auf dem Gesicht der Marcelle, wie anders auf dem Gesicht der Frauen im Salon! Hier ist es die Farbe, in die sich mit der Zeit eine Haut wandeln kann, die bräunliche und gesunde Tönung gehabt hat; kaum ein Gelb, viel eher ein abgestorbenes Erdbraun. Die kleinste Fläche ist lebendig, doch scheint der Strich jedesmal gleichgültig gezogen zu sein, scheint irgendwie durch einen andern Strich ersetzt werden zu können.

So greift Lautrec, um ganz in die Tiefe gehen zu können, das Gesicht irgendeines Menschen heraus, in das er alles hineinlegt. Man fühlt die Kräfte, die sonst im Leben aufgegangen sind und sich an manche Erscheinung gegeben haben; hier sind sie gestaut, um heimlich und stark das Gesicht zu durchtränken . . . Wie Arsène Alexandre den Künstler verläßt, bittet ihn dieser, er möge sich dafür einsetzen, daß man ihn aus der Anstalt entlasse. Er selbst kann nichts tun, da er

Mein Wärter. Öl auf Holz. 1899

auf die Forderung von Verwandten eingeliefert worden ist. Wie soll ein Freund handeln? Alexandre verspricht es. Er setzt sich sofort dafür ein, da er sich von einer Veränderung der Umgebung einen guten Einfluß verspricht. Denn man hat ihm gesagt, daß Lautrec sich schon zu langweilen anfange, daß er mürrisch und unruhig werde, und daß man befürchte, wenn der Aufenthalt in der Irrenanstalt zu lange andauern sollte, die guten Folgen dadurch aufzuheben . .

Er läßt unter dem Titel Eine Heilung im Figaro einen Aufsatz erscheinen, der am 30. März 1899 herauskommt. Die Öffentlichkeit nimmt ihn ernst. Er

hat die Wirkung, daß die Ärzte am folgenden Tag zusammentreten, um über den eigentümlichen Kranken verhandeln zu können. Sie unterhalten sich mit ihm mehr als eine Stunde. Herr von Toulouse-Lautrec ist während der Untersuchung sehr ruhig, schreiben sie nachher: Sein Zustand hat sich seit dem letzten Besuch vollständig verändert (die Ärzte Ernest Dupré und Séglos untersuchen ihn). Er äußert während der Unterhaltung nicht ein einzigesmal Zeichen gemüthafter Ängstlichkeit oder Erregbarkeit oder geistiger Bedrücktheit. Und was noch mehr bedeutet: eine aufmerksame Prüfung ergibt, daß die Neigungen zu den besonderen Formen des Wahnsinns nicht mehr bestehen, die der Bericht, der diesem vorangeht, aufgeführt hat... Der Kranke ist sich selber über seine jetzige Lage klar. Er weiß, in was für einer Umgebung er sich befindet. Er erinnert sich sehr gut der Umstände, die ihn hierhergeführt haben, und er gibt sich selber Rechenschaft über die Besserung, die in seinem Zustand eingetreten ist. Er verbleibt dem Leben gegenüber nicht ohne Teilnahme, er hat Aufmerksamkeit für die Dinge, die in seiner Umgebung geschehen, er liest Zeitungen und andere Veröffentlichungen und nimmt seine künstlerische Beschäftigung wieder auf. Eßlust, Verdauung, Schlaf und allgemeine Ernährung des Kranken haben sich merklich gebessert. Es ist nicht zu zweifeln, daß eine so rasche und beträchtliche Hebung des allgemeinen Befindens auf die Entziehung der geistigen Getränke zurückgeführt werden muß, die man durch besondere Nahrung und durch Abschließung des Kranken in ihrer Wirkung verstärkt hat. Es ist nun aber ebenso sicher, daß diese Besserung nur anhalten wird, wenn man den Kranken zwingt, weiterhin unter gleichen körperlichen und geistigen Bedingungen zu leben. — Aus diesen Gründen geben die Ärzte den Rat, Herrn von Toulouse-Lautrec in diesem Hause zurückzubehalten, in dem er im Verlaufe einiger Wochen seine Gesundheit wiedergewonnen hat. Die genaue Dauer der Abschließung und das Entlassungszeugnis werden erst nach neuer Prüfung und nach der Genehmigung durch den besuchenden Arzt Dr. Semelaigne festgelegt werden können. Diese Maßnahmen werden dadurch erleichtert, daß der Kranke selbst der Verlängerung seines Aufenthaltes keinen Widerstand entgegensetzt. Er erträgt ihn übrigens sehr gut (lautet der Bericht weiterhin), da Dr. Semelaigne in der letzten Zeit die Erlaubnis zu Ausgängen gegeben hat, die der endgültigen Entlassung vorangehen sollen.*

* Joyant: Lautrec, Seite 219.

Bald darauf besuchen ihn Arsène Alexandre und Maurice Joyant. Lautrec empfängt sie mit dem folgenden Satz: „Also kommt Ihr zu einer Unterredung?“ Und wie er im Arzneizimmer auf einem Tisch Fläschchen mit goldfarbenem Inhalt sieht, sagt er zu ihnen: „Ihr werdet keinen Quinquina bekommen“, und begleitet den Ausspruch mit einem Lächeln. Er weiß, daß er sich ein wenig gedulden muß, bis er aus dieser Folie du Dix-huitième entlassen wird. So zeichnet und malt er und geht mit seinem Wärter viel ins Bois de Boulogne und in den Jardin d'Acclimatation. Er bleibt nüchtern dabei, aber es macht ihm Spaß, seinen Begleiter betrunken zurückzubringen.

Am 17. Mai 1899 kommen die Ärzte von neuem zusammen. Diesmal untersuchen Dupré, Séglos und Semelaigne. Sie legen das Ergebnis wiederum fest.

Die Hebung des körperlichen und geistigen Befindens, die der letzte Bericht schon erwähnt hat, besteht weiterhin. Die Wahnsinnserscheinungen, die vor einigen Monaten die Einlieferung zur Folge gehabt haben und die man bei einem letzten Besuch nicht mehr hat aufweisen können, haben sich unterdessen nie mehr gezeigt. Die Vergiftungserscheinungen, die der Genuß von geistigen Getränken hervorgerufen hat, sind außer einem leichten Zittern der Glieder nicht mehr zu bemerken. Der allgemeine Gesundheitszustand befriedigt. Der Kranke liest, malt, arbeitet immer. Man könnte so an vollständige und endgültige Heilung glauben. Aber er zeigt nun eine andere Erscheinung, die wichtig ist (der behandelnde Arzt hat übrigens darauf hingewiesen, und der Umgebung ist es schon aufgefallen): der Kranke leidet unter Gedächtnisschwäche. Nichtsdestoweniger erlaubt die Art und die Dauer der Besserung im Befinden seine Entlassung. Die Ärzte geben den Verwandten den folgenden Rat: Herr von Toulouse-Lautrec leidet an Gedächtnisschwäche. Seine Veranlagung ist äußerst beweglich und sein Wille sehr unselbständig. So ist es dringend notwendig, sein äußeres und inneres Leben dauernd zu überwachen. Auf diesem Weg wird man vermeiden können, daß er von neuem dem Gewohnheitstrinken verfällt, das einen Rückfall herbeiführen müßte, der weitaus ernster wäre als diese erste Erkrankung.*

Nach zwei Monaten wird Lautrec entlassen. Die Folgen haben gezeigt, daß man nicht richtig gehandelt hat. Zwei Monate sind viel. Sie sind in diesem Fall zu wenig gewesen.

* Joyant: Lautrec, Seite 221—222.

Im Treppenhaus der Rue des Moulins. Kohle und Kreide. 1899

DREISSIGSTES KAPITEL

Lautrec kehrt nach Paris zurück. Er erzählt, wie sehr er aufgepaßt, um nicht in die Fallen zu treten, die ihm die Ärzte gestellt haben. Er versucht, mit Heiterkeit darüber wegzukommen. Es gelingt ihm nicht immer. Häufig bricht die Bitterkeit gegen Verwandte und gegen die Ärzte seiner Umgebung durch. Vielleicht

ist ihm unter die Augen gekommen, was man in der Zwischenzeit über ihn geschrieben hat. Er ist stolz darauf, daß er sich selber befreit hat. „Mit meinen Zeichnungen habe ich mir die Freiheit erkauft", sagt er und wiederholt es bei mancher Gelegenheit. Über die Ärzte aber äußert er: „Encore des gens qui croient que les maladies et les malades ont été faits exprès pour eux!"*

Er hat zwei Monate ohne starke Getränke gelebt und erkennt den wohltätigen Einfluß der strengen und geregelten Lebensweise. Den Freunden, die ihn nicht besucht haben, macht er Vorwürfe, aber er ist zu gutmütig, es ihnen lange nachzutragen; und nachdem er sich erleichtert hat, ist er der gleiche Freund. In den ersten Wochen ist er lustig und geistreich. Es ist die Fröhlichkeit eines Menschen, der sich für eine Weile drohenden Gefahren enthoben glaubt. Seine Umgebung empfindet darin die Angst, und nicht lange bleibt es verborgen, daß er trinkt und mehr trinkt als vorher . .

Man versucht wiederum und mit den verschiedensten Mitteln, das Unglück, das sich von neuem zeigt, wegzubannen. Die Aufgabe ist zu schwer. Der Künstler wird immer gereizter. Er soll überwacht werden, und doch darf man ihn das nicht fühlen lassen. Namenlose Menschen sammeln sich um ihn wie schwarze Vögel um ein sterbendes Tier, und er selber sucht sie auf und flieht seine wirklichen Freunde.

In der Verzweiflung bittet die Gräfin von Toulouse-Lautrec einen Jugendfreund ihres Sohnes, der die Möglichkeit hat, unabhängig zu leben, nach Paris zu kommen und Lautrec auf seinen Gängen zu begleiten. Paul Viaud kommt sofort und übernimmt gern die Aufgabe, um die ihn die Mutter gebeten hat. Er verläßt ihn von nun an nur selten.

Auch andere Dinge versucht man. Man sagt zu vornehmen Frauen, sie sollen von Lautrec ihr Bild malen lassen. Sie willigen ein. Es schmeichelt ihnen, von einem Grafen gemalt zu werden, von dem gescheite Schriftsteller berichten, er sei ein großer Künstler und von dem man sich in der Welt und Halbwelt die seltsamsten Dinge erzählt. Nie aber hält Lust und erste Neugierde an. Die vielen Sitzungen und der eigenwillige Ton des Zwergs sind ihnen unbequem. Es kann geschehen, daß er sie sechzig- bis siebzigmal kommen läßt und während einer Sitzung nur einige Striche malt, die er sich lang überlegt hat. Er ahnt auch, warum sie gemalt werden wollen. Er murrt, daß sie sitzen, um ihn anzusehen und über ihn

* Joyant: Lautrec, Seite 222.

schwatzen zu können. Denn sein Aufenthalt in einer Irrenanstalt und die vielen Aufsätze und Glossen, die er hervorgerufen hat, haben die Aufmerksamkeit der Frauen seiner Kreise auf ihn gelenkt. Das macht ihn gereizt, und er nimmt sich ihnen gegenüber nicht zusammen. Er hat nie Zeit gehabt, höfliche Dinge zu sagen, die seiner Empfindung fern liegen, er hat nie Zeit haben wollen, verbindliche Bildnisse zu malen, und diese Abneigung hat sich jetzt noch verstärkt. Er schreibt ihnen genau vor, wie sie sich anzukleiden haben, und ihre Gesichter macht er nackt.

In der letzten Zeit vergeudet er sein Geld immer mehr. Man sucht nach einem Mittel, das erlaubt, die Ausgaben auf unauffällige Art einzuschränken, und man findet eine Lösung, die ihm glücklicherweise gefällt. Mit seiner Einwilligung gibt man ihm einen Rechtsanwalt an die Seite, der sein Vermögen verwaltet. Er richtet ihm zwei getrennte Buchhaltungen ein: Buchhaltung A und B. In der einen wird das Jahrgeld eingetragen, das ihm aus dem Pachtgeld der gräflichen Güter in monatlichen Raten ausbezahlt wird. Die andere ist geheim und verzeichnet die Summen, die er mit seiner Arbeit verdient. Dieses Geld wird nur in seltenen Fällen verwendet. Man läßt ihm den Glauben, niemand wisse von dieser heimlichen Quelle, und er ist froh darüber, denn er glaubt, nun nicht mehr fürchten zu müssen, daß man ihm das Monatsgeld einschränke.

Er will sich ausruhen und verläßt zu diesem Zwecke Paris. Er erholt sich ausgezeichnet in Crotoy, reist dann nach Havre, um sich nach Bordeaux und Arcachon einzuschiffen. Zuerst sieht er sich die Stadt gründlich an. Er liebt die englischen Hafenkneipen, in denen die Sängerinnen nach jedem Gesang an die Tische kommen, um Geld einzusammeln. Vor einigen Jahren hat er hier auch gezeichnet. Diesmal trifft er eine blonde Schenkmagd englischen Bluts, die ihm so sehr gefällt, daß er beschließt, länger zu bleiben. Er schreibt Joyant, er solle ihm Farben und Leinwand schicken — und kündigt die Übersendung von Rötelzeichnungen nach der Kellnerin an. Bald darauf erhält sie der Freund, und das Bild L'Anglaise du Star au Havre.

Dann schifft sich Lautrec nach Taussat ein, mietet sich einige Zimmer in der Villa Bagatelle, treibt ein altes Walfischboot und einen Matrosen Zacharie auf und geht Tag für Tag mit ihm auf den Fischfang.* Das ist die letzte glückliche Zeit seines Lebens. Hierauf kehrt er nach Paris zurück.

* Joyant: Lautrec, Seite 230.

Er bleibt auch jetzt auf Montmartre. Er wohnt nicht immer am gleichen Ort. Zuerst lebt er mit seiner Mutter, dann mietet er ein Atelier Ecke Rue Tourlaque und Rue Caulaincourt. Man hat nur ein paar hundert Schritte, um auf die Spitze

Die Engländerin der Hafenkneipe in Havre. Öl. 1899

der Butte zu gelangen. Dort besuchen ihn die Mädchen der öffentlichen Häuser, die zu dreien oder zu vieren erscheinen, in ihren schönsten Kleidern, mit ihrem schillerndsten Schmuck. Er schläft in diesem Raum nicht, sondern mit einem Freund (Dr. Bourges) an der Rue Fontaine. Immer ist er froh, nach seinen

nächtlichen Irrfahrten in eine freundliche Wohnung, zu einem guten Freund zurückzukehren.

Mit dem Besitzer seines Ateliers an der Rue Tourlaque gerät er in Streit und strengt sogar einen Prozeß gegen ihn an. Der Grund ist eigentümlich. Gerade darin zeigt sich, wie ähnlich er (in vielen Zügen) seinem Vater ist. Im Hause gegenüber wohnt ein Krämer, der Briekäse verkauft. Dieser Geruch stört Lautrec beim Schaffen, und darum verklagt er den Händler.

In seinem Atelier ist buntes Durcheinander. Man findet Fayencen, Gemälde seiner Freunde (Bilder van Goghs), Vogelkäfige. In der einen Ecke liegt ein Haufen japanischer Farbendrucke, in der andern Zeichenalbums aus den Kinderjahren, die er hervorzieht, wenn er kein Papier hat, um auf die Blätter, die leer sind, seine Einfälle zu skizzieren. An den Wänden hängen eigene Bilder, zum Teil auch japanische Drucke, auf Tischen und Schränken liegen verschiedene Gebrauchsgegenstände, deren einfache Formen ihn entzücken. Puderschachteln, Nagelfeilen, japanische Tuschetuis. Dazwischen sieht man Momentphotographien —, vor allem aber fällt der Gegenstand auf, der für ihn und seine Freunde so wichtig ist: im Hintergrund steht ein Barschrank, in dem so viele Flaschen sind wie in einer Bar. Auch Zitronen liegen irgendwo. Sobald die Freunde kommen, läßt er die Arbeit liegen, geht auf den Schrank zu und beginnt, die Flüssigkeiten zu mischen.

1897 gibt er sein Atelier an der Rue Caulaincourt auf und mietet eines an der Avenue Frochot, die in die Place Pigalle mündet. So hat er nur wenige Schritte zu tun, um mitten im bewegtesten Leben zu sein. Über seinen Umzug erzählt man sich die folgende Geschichte, die an solche mahnt, die man sich von Cézanne berichtet. Er läßt beim Hausdiener siebenundachtzig Gemälde und Skizzen zurück, da er hierfür in seinem neuen Atelier keinen Platz hat. Er sagt ihm, er möge darüber nach freiem Ermessen verfügen. Aber dieser hat von ihrem Wert so wenig einen Begriff wie die Kunsthändler der Zeit. Hat man doch einmal zwei Werke, wie mir Tapié erzählt hat, im Hôtel Drouot für einige Franks verkauft, wozu Lautrec lächelnd gesagt haben soll: „Das ist sicher zu wenig“. Er häuft sie, um dem Mieter, der neuerdings einzieht (es ist ein Arzt) Platz zu machen, in einer Ecke zusammen. Sie stellen Modelle dar, Leute von der Straße, Arbeiterinnen, Clowns, Kunstreiter, ein Selbstbildnis, Bruant, das heißt: Bilder

und Zeichnungen aus den verschiedensten Zeiten. Der Hausdiener bittet den Arzt, aus dem Haufen zu wählen, was ihm gefalle, aber obwohl dieser doch mehr davon zu verstehen scheint als der andere, liest er nur ungefähr dreißig aus und läßt den Rest mit der Bemerkung beiseite, er wisse damit nichts anzufangen, worauf jener sie an die Bistros und Kabarette der Umgebung verteilt, um sie überhaupt loszuwerden. Der neue Mieter hängt die, die er ausgesucht hat, nicht auf, da sie ihm zu wenig gefallen. Er läßt sie in der Ecke liegen, wo sie die Bonne hindern. Diese fragt eines Morgens den Arzt, ob sie nicht das Holz der Leisten zum Feueranmachen verwenden dürfe. Für die Leinwand hat sie, da sie praktisch veranlagt ist, andere Verwertung. Man kann aus ihr gute Putzlappen herstellen. Er erlaubt es, sie macht sich nun an die Arbeit. Von zwanzig Bildern werden die Holzleisten abgelöst, die Leinwand wird zerschnitten. Die Geschichte ist noch nicht zu Ende. Die Bonne zieht sich später in ihre Heimat zurück (nach Savoyen), und dabei wandern verschiedene Dinge mit. Sie packt einen Teil der übrigbleibenden Bilder ein, nicht um sie aufzubewahren, sondern um damit die Löcher in den Wänden des kleinen Häuschens, das sie dort besitzt, auszustopfen, denn die Leinwand ist dauerhaft. Wieviele Bilder van Goghs und Cézannes haben ein ähnliches Schicksal gehabt? Der Arzt hat ein einziges von den dreißig Bildern behalten, man begreift nicht recht warum; aber auch dieses nicht lange, da sich unter seinen Kranken ein Mann befindet, der größeres Kunstverständnis hat als er und ihm ein belangloses Werk zum Austausch gegen das andere anbietet, was der Arzt annimmt. Nun das Nachspiel: als der Ruhm Lautrecs wächst und die Geschichte dieser verschollenen Bilder bekannt wird, fahnden Händler nach der Adresse der Bonne und suchen sie in ihrer Heimat auf. Sie machen die Reise nicht vergeblich. Es gelingt ihnen, sie aufzufinden, die ihnen leichten Herzens die, die noch nicht zugrundegegangen sind, zur Verfügung stellt.*

Paul Leclercq hat das Atelier an der Avenue Frochot geschildert. Es ist das letzte von Lautrec. Es liegt in einem geschlossenen Viertel, das durch ein Gitter von der Rue de Douai getrennt wird. In dieser Gasse stehen ungefähr zwanzig Häuser, die von kleinen Gärten umgeben sind. Die Werkstatt liegt im ersten Stock eines kleineren viereckigen Baus, ein großer und heller Raum, in dem verschiedene Staffeleien, mehrere Stühle stehen, und in dem irgendwo ein Übungsboot aufgestellt

* Les Toulouse-Lautrec du docteur, Éclair, 18. Juni 1914.

ist. In einer Ecke ist ein Sofa, an den Wänden sind Keilrahmen geschichtet dazwischen steht ein Korbstuhl, der aus Weidenruten geflochten ist. Eine schmale, sehr steile Treppe führt an einer Mauer empor und verbindet mit zwei kleineren Zimmern. Im ersten ruht sich der Künstler aus, das zweite benützt er als Baderaum. Sie sind einfach ausgestattet, auf dem Tisch des einen sieht man Feilen und Nagelbürsten mit unerwarteten Formen, daneben viele Gegenstände, von denen man nicht weiß, wozu sie verwendet werden.*

Hier empfängt er wieder die Mädchen der öffentlichen Häuser und einige Freunde. Sonst läßt er nur wenige Menschen hinein, am ehesten solche, die von der Malerei nichts verstehen. Gegen solche, die Verständnis heucheln, ist er mißtrauisch, und er vermeidet sie mit allen möglichen Listen.

Um die Jahrhundertwende vermehren sich die Gerüchte über seinen Zustand. Es sind nicht nur Gerüchte. Was gesagt wird, stimmt meistens in der Form nicht, denn nicht alle Menschen, die ihn umgeben, sind seine Freunde, und sein freies Wesen und seine gesicherte Stellung haben ihm viele Feinde geschaffen. So wird, was er tut, aufgebauscht und verzerrt. Die Gerüchte gehen in allen Cafés auf Montmartre herum, in denen er Gast gewesen ist und wo man ihn nicht mehr sieht. Dort finden die lächerlichsten Erzählungen fruchtbaren Boden. Man berichtet, daß er sich in seinem Atelier aus Sand einen Krater bilden lasse und so Sandbäder nehme. Man verbreitet, er backe sich selber das Brot. Der Grund, der zu dieser Annahme verleitet: die Leute, die in der Umgebung wohnen, hören Geräusche, die sich in gleichmäßigen Abständen wiederholen und die denen verwandt sind, die entstehen, wenn der Bäcker Teig knetet. In Wirklichkeit ist es das Geräusch, das durch die Ruderübungen von Lautrec hervorgerufen wird. Er fährt noch ziemlich viel aus. In den letzten Jahren läßt er sich häufig in die Taverne Wéber an die Rue Royale bringen. Aber er wird immer müder. Er kann kaum mehr allein sein. Die wenigen treuen Freunde wissen das auch. Sie setzen einen Stundenplan auf und wechseln mit ihren Besuchen so ab, daß er, wenn er ausgehen will, nur selten allein ist. Mit welcher Freude erzählt noch heute die Gräfin von Toulouse-Lautrec von diesen Dingen!

Lautrec arbeitet in der letzten Zeit nicht mehr viel. Er bringt hin und wieder die Kraft zu Dingen auf, die äußerlich sind. Er sieht alle Bilder und Zeichnungen

* Paul Leclercq: Autour de Toulouse-Lautrec, Seite 20.

durch, ordnet sie, versieht sie mit Unterschriften und Stempel. Vor allem beschäftigt er sich damit, Holzbretter zu bimsen. Bei dieser Arbeit, die ihm Freude macht, ist er peinlich genau. Er hat von jeher gern auf Holz gemalt. Für ihn ist der Mensch, den er darstellen soll, in geheimnisvoller Beziehung mit dem Material, auf dem es geschieht. Er kennt, wie kaum ein anderer, die verschiedenen Holzarten. Um seine Bretter zu bimsen, hat er sich Leder und Schabeisen gekauft. Die Freunde finden ihn häufig bei dieser Tätigkeit, die ihn anstrengt. Er bewundert seine Arbeit mit kindlicher Freude und verlangt, daß auch seine Freunde sie anerkennen.

Die letzten Lithographien werden von einem Arbeiter abgezogen, den er lieb hat und dem er restlos vertraut. Er heißt Stern. Ein einfacher Mann, aber ein Meister auf seinem Gebiet. Lautrec befreundet sich rasch mit ihm. Seine letzten Blätter sind ihm zu verdanken, denn er kommt oft zu Lautrec, wenn er im Bett liegt, und zwingt ihn mit allen Mitteln, zu zeichnen, was er versprochen hat, was schon lange bestellt oder geplant ist. So ist er zum Beispiel mit dem Verleger Pierrefort — wie Lautrec noch krank ist — nach Neuilly gekommen und hat ihm einen Stein gebracht, damit er zwei Blätter zur Folge der Histoires Naturelles — die noch fehlten — ausführen könne. Pierrefort hat Astre davon berichtet. Er sieht heute noch, wie der Künstler den Stift nimmt und die beiden Tiere ohne vorliegende Skizze und ohne langes Besinnen so rasch hinzeichnet wie ein Mensch es tut, der eine Offenbarung erhält.* Die letzten Blätter überwacht er nicht mehr genau. Er sieht es nie gern, wenn sie in großer Zahl abgezogen werden. Man ist über ihre Auflage nicht mehr gut unterrichtet. Delteil gibt an, daß sie selten sind. Nach den Erfahrungen, die ich gemacht habe, stimmt das nicht ganz. Die eine Déclaration scheint in ziemlicher Anzahl vorhanden zu sein.** Wahrscheinlich ist es so, daß Stern die Drucke, da Lautrec ihm ihre Zahl nicht mehr mit gleicher Entschiedenheit vorgeschrieben hat, in bedeutend mehr Blättern abgezogen, als es Lautrec verlangt hat. Das hat auch sein Gutes.

Man hat beim langsamen Verlöschen des Künstlers peinliche Dinge über seine Umgebung zu sagen. Kunsthändler wissen, daß er dem Sterben zugeht. Sie sind über solche Dinge so genau unterrichtet wie über Preise von Bildern. Einige

* Astre: H. de Toulouse-Lautrec, Seite 129.

** Delteil: Déclaration, 1re planche.

von ihnen schicken, da die Gerüchte bestimmtere Form annehmen, Leute aus dem Café Nouvelle-Athènes und aus andern (Maler ohne Begabung und Nichtstuer, die sie bei Gelegenheiten immer zur Hand haben und die eine bestimmte Klasse bilden, die in unsern Tagen an Bedeutung zunimmt) zu Lautrec, um ihm mit allerlei Listen Bilder und Zeichnungen abzuhandeln. Er hat auf seine Bilder nie besonders achtgegeben. Jetzt tut er es noch weniger. Und so verschenkt er, was er hat. Die Meute der Zwischenhändler sucht ihn auch auf, wenn er im Café sitzt. Dort fällt es ihr noch leichter, ihn gefügig zu machen. Man versieht sich mit Papier und gutgespitzten Bleistiften. Man läßt ihn reden und lauert auf den

Hund und Papagei. Lithographie. 1899

günstigen Augenblick. Und wenn er nun etwas sagt, das gezeichnet werden kann (wenn er von jemand spricht, von dem die andern behaupten, sie kennen ihn nicht), bittet man ihn, es mit einer Skizze zu erklären. Auf diese Art entstehen manche seiner letzten Zeichnungen.

Unterdessen hat man in Paris die Weltausstellung eröffnet. Lautrec läßt sich stundenlang im Rollstuhl fahren. Das vermag ihm vorübergehend gewisse Spannung zu geben. Aber viele seiner früheren Neigungen sind schwächer geworden. „Die Zeiten haben sich geändert", sagt er. Das neue Jahrhundert scheint ihm in neue Luft getaucht. Er sieht die Goulue in der Baracke des Juliano. Sie ist nicht viel anders als vorher; doch gefällt sie ihm nicht mehr. Ein anderer Anblick belebt ihn.

Er sieht die Sada Yako im Theater der Loie Fuller. Er kennt die Loie Fuller. Er hat sie in ihren Flammentänzen gestaltet. Die Sada Yako ist in den japanischen Spielen, die er nun sieht, die einzige Frau. Natürlich erzählt man sich in Paris viel von ihr. Französische Journalisten stellen jede Erscheinung in lebendige Umgebung, und jeder Mensch mit Namen wird in dem Maße, wie seine Bedeutung wächst, mit der eigenen und mit der Vergangenheit der andern verbunden. So erzählt man sich, daß sie die erste Frau sei, die auf einer japanischen Bühne erscheine. Lautrec liebt sie. Sie bringt für ihn Japan nach Paris. Das japanische Spiel gefällt ihm, weil in ihm Bewegung das Bedeutende ist und das Schwergewicht darauf liegt. Er hat im französischen Theater nie auf Worte und Gespräche geachtet. Worte und Sinn der Worte haben ihn von dem abgelenkt, was für ihn Wahrheit gewesen ist und tiefste Bedeutung gehabt hat: Bewegung, die den Schauspieler verrät und den Menschen zeigt, der hinter ihm lebt. Oder den Menschen verwischt und den Schauspieler hervortreten läßt. Irgendeine Bewegung, die bloßlegt, wie er mit dem Schauspiel verwachsen ist. Kampf zwischen einem bestimmten Menschen und der Rolle, die er zu spielen hat. Manchmal spielt er sie von innen her; häufig vergewaltigt er sie und merkt es nicht; oder dann scheint er sich darüber zu schämen. Oft steht er ihr fern wie einer Gewalt, die ihn nie berühren kann, dann wieder wechselt er am gleichen Abend zwischen Langeweile und Teilnahme. Das sind Dinge, die seine Aufmerksamkeit fordern, das ist das Menschliche, das in allem und hinter allem liegt und in allem wahr bleibt. So besucht er das gleiche Stück mehreremale. Es ist ihm, er sehe die gleichen Menschen jedesmal in anderm Gewand. So kämpfen nicht mehr Rollen gegeneinander, sondern menschliche

Schicksale. Und der Kampf wird seinem Auge und Geist sichtbar. Das nimmt er ernst. Dieses Spieles wegen, das dem Leben so nahe steht, daß es nicht mehr von ihm getrennt werden kann, lohnt es sich, einen Platz im Theater zu mieten, sich umzukleiden und einen Abend am gleichen Platz zu sitzen, ohne zu trinken und ohne Frauen um sich zu haben, die man ansehen darf und von denen jede lebendiger Mittelpunkt ist, Schicksal, das sich erfüllt und das, indem es sich rundet, andere zur Erfüllung führt.

So erlebt er das Spiel in den französischen Theatern, die er besucht. Das japanische erfaßt er ein wenig anders. Die Freude erwacht noch einmal, wie er das maßvolle Spiel erblickt, die Bewegung, die nie abgebrochen wird, und wie er auch den Ort sehen kann, wo die Geishas wohnen. In jeder Bewegung erlebt er ein besonderes Blatt japanischer Holzschnittfolgen. Jeder Augenblick der Darstellung ist einem bestimmten Farbenholzschnitt verwandt.

Sobald es schön wird, verläßt er Paris, geht zuerst nach Crotoy und dann nach Havre. In Honfleur trifft er Guitry, der ihm von der Neuaufführung des Stückes L'Assomnoir erzählt, und entwirft ein Programm dafür.* In Havre erwartet ihn eine Enttäuschung: die Kneipen werden von Schutzleuten streng überwacht. Der Brief, in dem er die Neuigkeit berichtet, ist unterschrieben à toi H. L. and Co tout ce qu'il y a de plus limited.**

Bis zum September bleibt er in Arcachon. Dann besucht er für kurze Zeit die Mutter auf Schloß Malromé. Hierauf kehrt er nach Bordeaux zurück und richtet sich für einige Wochen dort ein. Fieberhaft geht er ans Werk. Geldschwierigkeiten stellen sich ein. Die Ernte auf den gräflichen Gütern ist schlecht ausgefallen. So beschließt der Verwalter, die Monatsraten einzuschränken. Lautrec sieht sich gehemmt, überall wachsen vor seinen Augen Hindernisse empor; der Wille zum Besitz und zum Verschleudern von Geld wird übermächtig in ihm. Die Spiele im Theater von Bordeaux — man führt die Schöne Helena und Messalina auf — vermögen ihn ein wenig noch zu zerstreuen. Er schreibt dem Freund, daß er den Inhalt des Spiels erfaßt habe, und bittet ihn, ihm alle Dinge zu schicken, die sich auf Messalina beziehen; denn er will auch das Äußerliche gründlich wissen, um gute Arbeit zu tun. Am Heiligen Abend ersucht er den Freund in einem Brief,

* Delteil no. 326

** Brief vom 30. Juni 1900

Pferderennen. Aquarell über Lithographie. 1899

dessen Kürze und scheinbar sachliche Trockenheit erschüttert, er möge ihm und Viaud das Geld schicken, das ihnen zu leben erlaube: „Envoie-moi sans tarder .... le „blé“ nécessaire à nous permettre de circuler.“*

Er fühlt jetzt häufig heftige Schmerzen in den Waden. Durch Behandlung mit elektrischem Strom versucht man sie wegzubringen. Im Frühjahr trinkt er nicht mehr, die Frauen scheinen ihm gleichgültig geworden zu sein. In einem knappen Brief schildert er seinen Zustand: „Dear Sir, ich nähre mich nur noch von Brechnuß:

* Brief vom 2. April 1901

Bacchus und Venus sind aus meinem Leben verbannt. Ich male und bildhauere sogar. Wenn mir alles zuwider ist, dichte ich. Dein H.“ Sein Wesen hat sich geändert. Er ist finster geworden. Man will ihm mit einer Ausstellung seiner neuesten Bilder aus der Geldverlegenheit helfen. Freunde sprechen ihm Mut zu, seine Verdüsterung wird dadurch ein wenig gelöst. Ende April 1901 kehrt er mit Viaud und einigen Kisten, die mit Gemälden angefüllt sind, nach Paris zurück. Seine Bekannten holen ihn ab. Sein Anblick erschreckt sie. Er ist mager geworden. Die Augen treten aus tiefen Höhlen hervor. Das Gelb der Gesichtshaut ist verwaschener als vordem. Der Schnurrbart hängt unordentlich über geschwollene Lippen. Der Bart ist kaum mehr gepflegt. Seine Bewegungen sind schwach, meistens ohne Ziel, oft müde, dann wieder aufgeregt. Er tut ein paar mühsame Schritte, atmet auf und stützt sich gequält auf seinen kurzen Stock. Er ißt kaum mehr, die Freude an guten Gerichten ist verschwunden, und wenn er ißt, tut er es mit Ekelgefühlen. Aber sein Geist ist klar wie in der besten Zeit, sein Verstand ist scharf. Er sieht die Dinge nur noch in spöttischem Licht. Sein Künstlerauge ist unfehlbar wie immer, und in seltenen Stunden wächst in jäher Flut Fröhlichkeit aus seinem Innern empor.

Die meisten Freunde weichen ihm aus; denn er legt sich keinen Zwang mehr auf. Er redet in immer kürzeren Sätzen. Seine Stimme klingt schwach. Sein Urteil ist hart und setzt die Dinge in grelles Licht. Nichts mildert mehr ihre Form. Aus Träumen wiederholt er von Zeit zu Zeit den gleichen Satz, den er zwischen mühevolles Atmen einbettet: „La vie est belle“. Er sieht die Freunde hierauf eine Weile nachdenklich an. Dann wird sein Blick scharf. Er erzählt vom Zustand seines Leibes und von den Erscheinungsformen, die seine Krankheit annimmt. Er zeigt dabei die Kühlheit eines Arztes vor einem Kadaver. Sie ist von ätzendem Spott durchsetzt. Wenn er bemerkt, daß die, die ihn anhören, Furcht und Beklemmung empfinden, lächelt er und sagt: „Nicht?“

Tristan Bernard. Öl. 1895

EINUNDDREISSIGSTES KAPITEL

Die letzten Werke von Lautrec sind zum Teil vollendet, zum andern Trümmer einer Welt, deren Größe man ahnt, und in den Trümmern selbst ist eine Harmonie, die den Sieg des Malers als nahe ankündigt. Nun wird die Schwermut Farbe, die schon die Augen des dreizehnjährigen Knaben verdunkelt hat. Vor allem erschüttert die Milde, die mit ihr gepaart ist. Zugleich nimmt die wachsende Müdigkeit in ihnen jedesmal andere Form an, in jeder einzelnen sieht man eine große malerische Intelligenz. Er malt in Bordeaux nach der Oper Messalina Studien zu einem Bild, das er nicht ausführt. Jede tastet auf neuem Weg. Am Ende seines Lebens steht nicht ein Werk, das abschließt, sondern beginnt. Und wenn man im Strich von Lautrec, auch dort, wo er am eigensten ist, ununterbrochene Überlieferung

aufweisen kann, so wird man vor diesen Farben, die ihm oft nicht so eigentümlich zugehören wie sein Strich, manchmal doch ratlos, wenn man darnach sucht.

Er zeigt ein Gruppenbild. Auf einem Stuhl thront die Herrscherin, ihr Leib ist mit einem einzigen Ton gemalt, Gestalten sind in ihrer Nähe, sie mahnen schattenhaft an menschliche Wesen, die wichtigsten Farben sind Zinnoberrot, lichtes Blau, Ultramarin, Karmin, das neben Braun und Grün liegt — und alle haben einen samtigen Anflug und scheinen leise in sich selber zu kreisen. Früher hat er mit ihnen gezeichnet, oft ebenso wie mit dem Stift, er hat Form und Farbe, die mit ihr verbunden ist, aus dem Leben übersteigert und hat mit ihr geistig geknetet, oder er hat farbig begleitet, was er mit der Zeichnung gesagt hat, oder er hat die Flächen zwischen geschlossener Pinselführung gefüllt. Die Farbe hat dann immer eine leise Abstraktheit, überall scheint der Zufall mitzuspielen, sie wirkt angewandt, übertragen. Jetzt sind die Figuren Farbflecken, die bestimmte Stellen einnehmen, nachdem sie sich aus dem Bildganzen auf sich selber gesammelt haben, und so begegnen sie sich anders als in den Bildern der Impressionisten. Dort sind sie in kleine Teilchen aufgelöst und schaffen den Eindruck von Trennung, sie stehen prickelnd aneinander auf, der einzelne Strich ist dabei immer Fragment. Hier gibt die Spannung zugleich Verbindung, vor aller Trennung sind die Farben verwandt, sie stillen sich gegenseitig und haben eine heimliche Mitte, die ihre Grenzen bestimmt. Der Teppich, auf dem der Stuhl steht, ist blaugrün. Der Ton hat den matten Glanz von seltenen Steinen. Die Gruppe füllt die eine Seite des Bildes — Häufung von großen Flecken verschiedener Farbe. Die Männer bilden das Gegengewicht — ähnliche Häufung. Die Köpfe liegen auf gleicher Höhe und bilden eine Kette lichterer Flecken. Aber alles ist dem Dekorativen fern, und wie fern es ihm ist, sieht man erst dann, wenn man Werke von Gauguin daneben hält, die ähnlich gegliedert sind. Die Farben ruhen über gemeinsamem Grund, quellen aus ihm heraus und scheinen immer wieder von innen mit Feuchtigkeit gesättigt zu werden. Es gibt Farben, die die Verbindung zum Leben offen halten, sie scheinen sich um einen Kern aus der Wirklichkeit angegliedert zu haben. Wenn man sie sieht, werden Töne und Laute wach. Es gibt Bilder von Lautrec, vor denen man Pferdegewieher zu hören glaubt, solche von Manet, vor denen man Männerschritte und Frauengetrippel auf den Boulevards vernimmt, und andere von Matisse, vor denen man das Tuten von Autos hört. Man denkt an besondere Orte, an bestimmte

Stunden, die Farben legen Luft und Raum um das Bild, und von ihnen zum Leben, das draußen vorüberzieht, sind wenige Schritte. Hier aber schließen sie

Paddock. Aquarellierte Lithographie. 1899

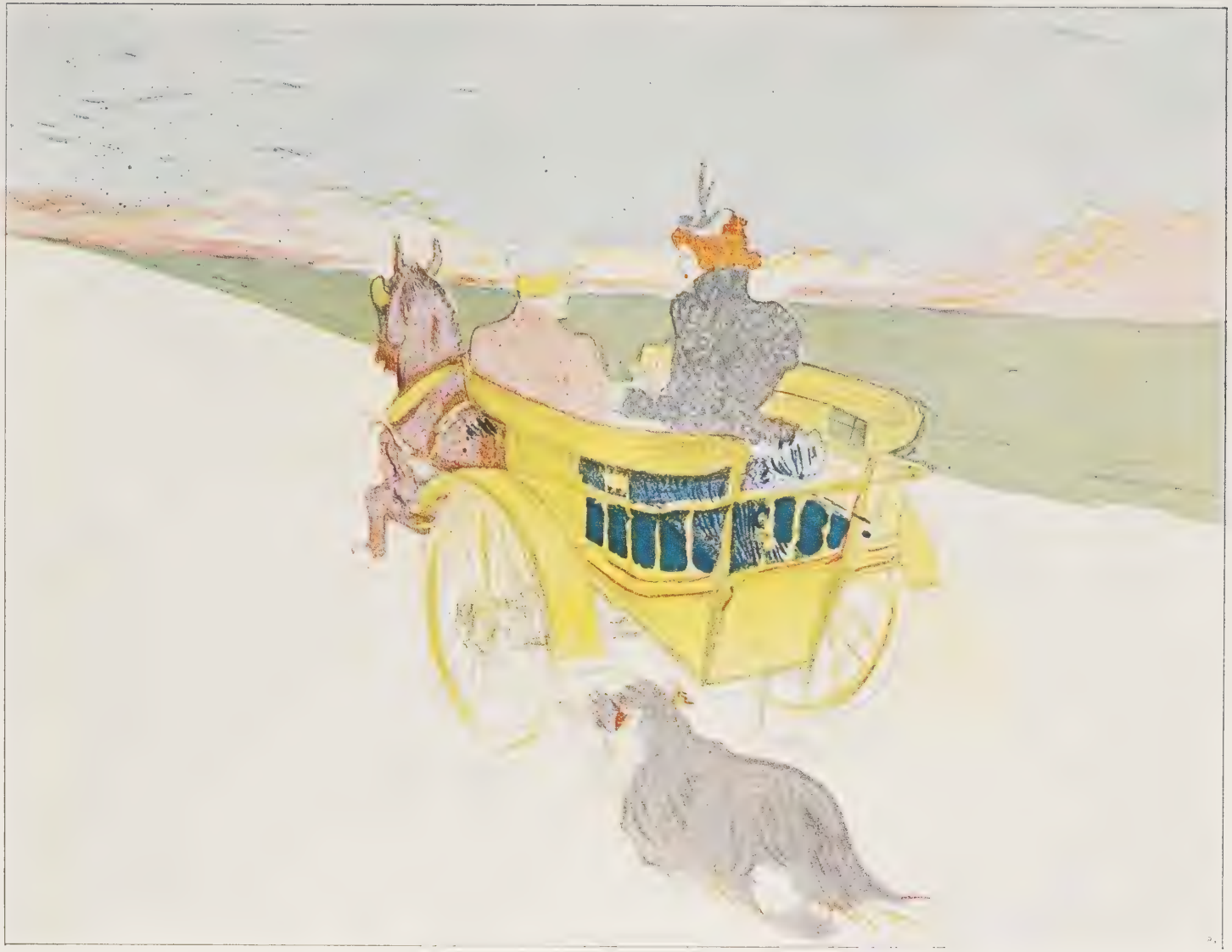
Töne und Laute aus, man muß vor ihnen den Atem anhalten, sie scheinen solche aus einem Traum, sind von Abschied durchwoben, haben ihren Ausgang nicht vom Leben genommen und führen nicht zu ihm zurück.

Mit diesem Bild sind viele verwandt. Man sieht in der Lautrecgalerie das folgende Werk, das ihm nahe steht und doch wiederum anders ist. Auf dunkelgrünem Sofa liegen zwei nackte Frauen. Die gleiche Aufgabe hat ihn manchmal gelockt. Man liest aus ihr wie aus Selbstbildnissen seine Entwicklung. Er hat fast immer die menschliche Verbundenheit gestaltet und hat es mit dem Wissen getan, das jeder Einsame über das Verbundensein hat. So sind die aufeinanderfolgenden Werke immer auch menschlich reicher. Von diesen Beziehungen trifft man hier nichts mehr. Sie sind nicht verloren, nur gehen sie ganz in der Farbe auf. Ein flüchtiger Blick gibt ihm keine Bedeutung. Die Seele gleitet von ihm, aber langsam wird das Auge angezogen. Die eine der beiden Frauen stützt sich, die andere ruht — zwei Helligkeiten, die aufeinander bezogen sind, sie sind wie durchsonnter Nebel, der sich zu schwankenden Gebilden ballt. Auch hier ist der Umriß kaum angedeutet. Lautrec scheint ihn nicht mehr zu erleben. Wenn man der Farbe folgt, die zu ihm führt, flüchtet er weg. Wenn nun kein einziger Strich ihn festlegt und auch dort, wo man ihn vermutet, das Schimmern unbestimmter Töne sich nicht verfestigt, so ist trotzdem nichts Unsicherheit geblieben. Die Farben sind als Mächte nebeneinandergestellt, von denen jede besondere Spannung hat, die sich auswirkt und die man miterlebt.*

Lautrec hat zwei Bildnisse von Joyant gemalt, die Zeichen der Verehrung für seinen Freund sind.** Das eine ist Skizze und auf Karton gemalt. Beide zeigen Joyant in Mantel und Sturmhut mit einer Flinte im Arm auf dem Segelboot. Auf beiden sieht man in die Werkstatt Lautrecs. Sie stehen in der Mitte zwischen groß empfundener Lithographie und reiner Malerei. Hut und Gesicht sind am stärksten gepinselt. So wird das Auge sofort dorthin geleitet und festgehalten. Der Strich hat die sichere Raschheit, die sich ergibt, wenn man mit einem Gegenstand seit Jahren vertraut ist. Sie kann Gefahr und Bereicherung sein. Hier ist sie Bereicherung. Die Vertrautheit hat früher der Linie einen großen menschlichen

* Katalog des Lautrecmuseums, no. 42.

** Joyant hat sich seit dem Tode Lautrecs ununterbrochen für ihn eingesetzt. Seine beiden Bücher bilden die Grundlage der Lautrecforschung. Er ist gegen Fälschungen eingeschritten und dem Schicksal der verschiedenen Bilder nachgegangen. Er hat die Mutter Lautrecs bestimmt, den lithographischen Nachlaß der Nationalbibliothek zu schenken, hat sie später gebeten, das Erbe an Bildern und Zeichnungen dem Museum von Albi zu übermachen, hat auch eine wichtige Schenkung an das Museum von Toulouse angeregt, hat mit Tapié de Céleyran die Gründung des Lautrecmuseums vorgenommen und hat es auch eingerichtet. Das eine der beiden Bilder ist Skizze geblieben; das andere ist als Schenkung von Joyant ins Museum von Albi gekommen (no. 50).



Landpartie. Farbige Lithographie. 1807

Erfahrungsgehalt mitgegeben, jetzt wird durch sie vor allem die stoffliche Farbigkeit blühender. Auf bräunlichgrauer Fläche hat Lautrec (auf der Skizze) mit Blaustift vorgezeichnet, um gesetzte Grenzen nicht zu überschreiten, und darum gibt der Strich nicht Form der Gestalt, sondern Umriß der Fläche, innerhalb der sie verbleiben soll. Mit gleichem Blau umreißt er Figur, Hände, Gewehr. Man errät, daß er die Stifte benützt, die zufällig in der Nähe liegen. Der gleiche Umriß ist an andern Stellen mit Rotbraun gezogen, mit Bleistift sind Mantelknöpfe gezeichnet. Überall ist der jähe Rhythmus seiner Arbeitsweise enthalten. Er ist am Anfang hastig und beruhigt sich dann mit fortschreitendem Werk. Alle Farben, die nicht im Gesicht verwendet sind, klaffen auseinander.

Maurice Joyant. Öl auf Holz. 1900

Auch das andere ist in Crotoy an der Baie de Somme gemalt. Die Barke ist angedeutet. Tapié hat mir erzählt, wie es sich damit verhält. Joyant hat Lautrec aus einem Gefühl von Ordentlichkeit verschiedenemale gebeten, sie fertig zu malen. Er weigert sich: „Ich kann keine Barken malen“. Joyant will ihm die Aufgabe erleichtern, nimmt einen Photographen nach Crotoy mit, richtet die Barke, wie sie gemalt werden soll, läßt sie photographieren, stellt Abzüge her, die er auf das Format der Barke des Bildes vergrößert und Lautrec bringt, der auch jetzt die Abneigung nicht überwindet.

Das Bild ist ähnlich wie die Skizze. Es schiebt die Werke, die in seiner Umgebung hängen, gewaltsam weg. Es ist bei stürmischem Wetter gemalt. Joyant lehnt am Mast und hält die Flinte, der Kopf ist vom gelben Sturmhut geschützt, der vorn hinaufgeschlagen ist und bis zu den Brauen hinunterreicht. Man fühlt,

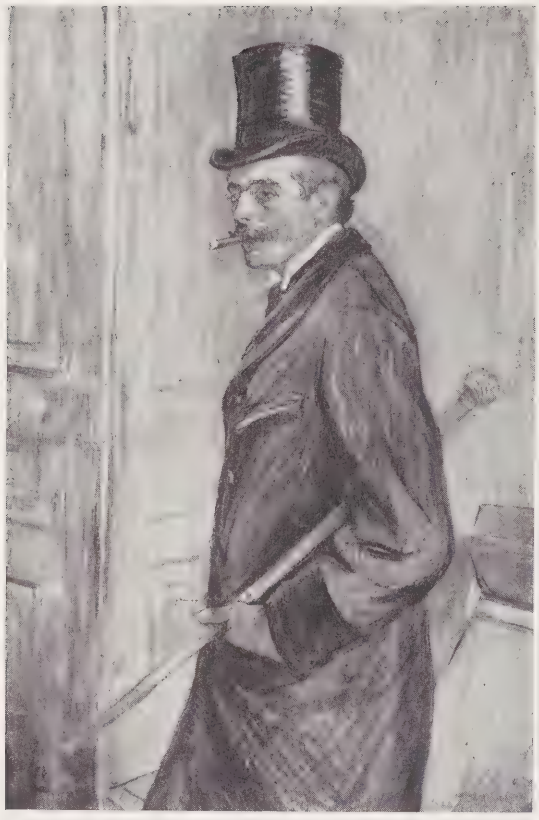
wie fest er im Nacken sitzt und wie sehr der Wind wehen muß. Der Strich ist überall einfach wie die Art dieses Menschen. Der Körper steckt in einem gleichfarbigen Mantel, der schwer am Leib hängt und bis zum Kinn schließt, aus der Umhüllung tritt das Gesicht, das wohlgenährt, vom Wetter gerötet ist und einem vertraut wird.

Zuerst wirkt das Gelb einheitlich, dann erblickt man darin Grün, Rot, Blau und Braun, die wie feuchte Schollen nebeneinander liegen. Das Gelb gleicht der Farbe reifer Ährenfelder unter Gewitterhimmel, das Braun der Bootswand ist dem nasser Bretter verwandt, die lange faulen, das Meerblau ist so dunkel, daß es den Blick in einen Strudel reißt — man sieht in der Tiefe Schlamm. Der Umriß läßt sich nicht nachführen, der Pinselzug verwischt ihn und holt ihn anderswo nicht mehr heraus, er empfängt die Festigkeit nur von innen. Der Kopf wirkt für die Gestalt zu klein. Wenn man den Menschen kennt, ist man überrascht, wie sehr der Körper in seinem besonderen Bau durch den Mantel gefaßt ist. Das Gesicht ist auf wenige Linien und Flächen vereinfacht. Der Ausdruck stemmt sich dagegen an. Das verstärkt die Spannung der Gestalt. Der hängende Schnurrbart und die Sackung des Auges gleichen kleinen betonten Diagonalen. So wirkt das Gesicht wie eine geballte Faust. Das Bild scheint al fresco gemalt und naß geblieben zu sein.

Dann malt er zwei Studien und hierauf das Bildnis der Modistin, mit der er befreundet ist.* Und wieder ist man tief überrascht. Es ist fest und flockig zugleich, voll männlich milder Haltung und scheint mit Pastell gezeichnet zu sein. Die malerische Umgebung durchtränkt den Pinsel von Lautrec, bevor er zu malen beginnt. Das Bildnis Joyants ist von nassen Winden umklatscht, dieses andere von wohliger Stille umfriedet. Man beugt sich darüber wie über eine milde Frau, die man streicheln möchte. Mattes Licht fällt von außen in den Arbeitsraum, auf das Haar der Modistin, das lose gebunden ist, spielt über das blasse Gesicht, über Nase und Wangen, zittert in den Mundwinkeln, legt einen hellen Fleck auf das Kinn, lockert sich, spielt freier und breiter in der Krause des grünlichen Kleides, das den schmalen Leib birgt. Und wie in Bildern der späteren Zeit von Delacroix die Farben des Orients blühen, sind hier die schlichten Farben dieser grauen Stadt ausgereift. Man muß das Bild neben das der Frau von Gortzikoff halten, um in

* Lautrecmuseum Albi, no. 51.

Georges de Villéchenon. Öl. 1900



Louis Pascal. Öl auf Karton. 1893

vollem Umfang erkennen zu können, wie sehr Lautrec die Frau jedesmal aus ihrem Wesen gestaltet und wie es die besondere Art des Striches bedingt. Die Gestalt ertrinkt in der dunkeln Umgebung. Das Spiel der Töne ist gedämpft, das Bild scheint durch eine dünne Schicht fliegender Staubkörner betrachtet zu sein, die im kühlen Lichte schimmern. Der Pinsel hat nicht mehr den weiten Zug wie im Bildnis von Joyant. Er faßt die Gestalt so zart an, wie Lautrec die Frau im Leben anredet. Man sieht auch hier wieder deutlich, wie sehr er ihr überall als Mann gegenübertritt. Der Strich ist im Kleid, im Gesicht, in den Hüten überall flaumig gelassen, an zwei Stellen tönen die Farben heller, in der Krause und im braunblonden Haare. Was der Pinsel in der Farbe nicht auswirken kann, entwickelt er nun ein letztesmal in der Form und auch nicht zu laut. Man findet kaum ein anderes Bild von Lautrec, das so reichen Formwechsel zeigt. Noch einmal lebt sein Strich alle Anmut aus, deren er fähig ist, aber sie ist nun dunkel und trüb überschimmert.

Das Bildnis von Raquin spricht zuerst nicht an. Ein anderer Mensch, andere Farben, eine andere Art der Gestaltung. Man erlebt das gleiche wie bei dem von Leclercq. Der Mensch, der dargestellt ist, wird auch im Leben nicht sofort angenehm berührt haben. Und dann fühlt man, wenn man an diese beiden Bildnisse denkt, noch etwas anderes. Überblickt man das ganze Werk von Lautrec, so sieht man, wie bestimmte Menschen darin sich zu suchen scheinen und andere wiederum voneinander wegstreben. Sie bilden zusammen einen umfassenden Kosmos. Der bärtige Architekt sitzt im Halbdunkel in blauem Kleid vor grüner

Im Bois de Boulogne. Öl. 1901

Wand. Der schöpferische Wille hat sich gespalten. Das geschieht in seinen spätesten Werken oft. Die Gestaltung vom Malerischen her begegnet der von der Seite des Schicksalhaften. Sie stehen in trockener Spannung und führen einen leisen, fast mürrischen Dialog — darauf beruht zum Teil die Kühle, die vom Bild ausgeht. Man ahnt grüne Fensterläden, durch die Licht dringt. So steht das Gesicht im Halbschatten. Man sieht, daß das Bild in ihm gemalt worden ist. Raquin sitzt wie einer, der eine halbe Stunde bewilligt und ihr Ende abwartet. Der starke Schädel ist von blondrotem Haar bedeckt. An bestimmten Stellen ist es Farbe,

die meisterhaft gesetzt ist, und plötzlich hat man wieder das Erlebnis jenes rötlichen Haares, das immer struppig und ungepflegt zu sein scheint. Die beiden Darstellungsarten brechen nicht heftig auseinander, sondern sind gleichmäßig gedämmt und so verstrebt, daß sie wechseln. Die Farben leben nicht aus sich heraus, die Stufung geschieht ohne Übergänge, ist ruckweise, bricht immer, und obwohl die Pinselführung ruhig ist, scheint der einzelne Tupfen mit besonderer und jedesmal hartnäckiger Anstrengung gesetzt.

In einem andern Werk wird der Abschied vom Leben leuchtend gestaltet. Die Farben sind darin mit Zauberruten berührt. Nun hat er alle schimmernde Anmut, die früher im Strich gelebt hat, in sie gerettet. Ein Herr in dunklem Anzug und eine Dame in hellem Kleid sitzen auf einer grünen Bank im Bois, rechts fährt eine Kutsche vorbei. Das Bild zeigt farbige Verwandtschaft mit Manet und zeichnerische mit Constantin Guys, aber Farbe und Zeichnung sind bluthafter getönt, das Bild glüht, wo die Farben von Manet schimmern, und strömt, wo die Zeichnung von Guys nur sprudelt, und Zeichnung und Farbe mahnen an die Bahn eines fallenden Sterns in der Nacht. Ein breiter, braunschwarzer Strich faßt den chromgelben Hut der Dame, der auf braunrotem Haar sitzt und von dem eine Schleife nach hinten hängt, und gibt auf unvergeßliche Weise die Eleganz der Erscheinung, und zugleich stehen Braunschwarz und Gelb wie zwei Farben nebeneinander, die gewählter Geschmack zur Mode gerade jener Wochen gemacht haben könnte. Aber der Geschmack, der sich hier auswirkt, ist anders als der von Matisse. In den Bildern von Matisse ist er ein Reiz, der im Augenblick selbst vom Maler als solcher empfunden wird, so genießt er ihn als etwas, das seinem Blut noch fern ist, und darum wirkt er im Bild auch als Überraschung. Im Werk von Lautrec aber verbleibt er mit vollendeter Zucht in Farbe und Strich. Das Gelb wirkt wie frischer Luftzug, es ist die Farbe, die van Gogh so gern gehabt hat, aber verfeinert und um so viel gestufter als es der Strich von Lautrec ist, wenn man ihn mit dem von van Gogh vergleicht; man sieht ihr an, daß die Frau feine Wäsche trägt, während man aus dem Gelb des andern errät, daß Sonne daraufbrennt und rauhe, schmutzige Hände darüberfahren. Es liegt unmittelbar über braunrotem Haar und vor grünem Hintergrund. Die Gestalt des Herrn ist vom Rand angeschnitten, die rote Krawatte steht farbig im Kragen, ihr Gegensatz zu seinem Gelbweiß bildet das Gegengewicht zum chromgelben

Hut, dessen Farbe das Rot oder das Gelbweiß allein zu stark übertönen würde. Und diese Farben des gleichen Bildes werden wieder bedeutsam solche der gleichen menschlichen Schicht. Der Arm der Frau ruht am Kleid, durch den rechten Ärmel schimmert die Haut, daß man die Lippen darauflegen möchte, die Hand fällt lose über das Knie und gibt in der Bewegung unnachahmlichen Adel, im hellen Stoff sind einige Stellen rosa. Früher hat Lautrec die Stofflichkeit der Erscheinung betont und oft so, daß sie die Fläche des Bildes verbogen hat, jetzt verdeckt er sie, um malerische Formen reden zu lassen, und um sie hervorzuheben, pinselt er Rosa ins Kleid, und es blüht auf wie früher menschliche Form unter seinem Strich. Der wohllautende Fall des Armes bis zur Hand wird vom Umriß der schwarzen Gestalt des Kutschers begleitet. Der grüne Stuhl verbindet die beiden Sitzenden und löst die Fläche des Kleides auf. Kutsche und Kutscher sind hingewischt, aber sie sind eindrücklich und ziehen im Hintergrund wie ein Traum vorüber, und mit ihnen ersteht das ganze Leben, das die beiden umfaßt. Es gibt Stellen, die farbig von einer so leisen und doch sichern Schönheit sind, daß man, wenn man einen Vergleich sucht, an die Femme à l'Éventail von Goya im Louvre denkt. Was für eine verhaltene Farbigkeit lebt in der Art, wie das Gelbweiß des Kragens neben das Rot der Krawatte gesetzt ist! Wie hebt es sich vom Grauschwarz des Anzuges ab! Wie wird das Gewand der Dame dort, wo das Rot daraufstößt, von leichtem Grün eingefaßt!

Das letzte große Bild zeigt Tapié während seines Doktorexamens mit den prüfenden Ärzten. Es ist eine liebenswürdige Gabe an seinen Vetter. Er hat ihn von frühester Jugend gezeichnet, man kann in den Bildern sein Wachstum verfolgen. Peindre, c'est enregistrer des sensations colorées, schreibt Cézanne an Émile Bernard. Die Jugendwerke Lautrecs stehen der Äußerung fern, vor diesen andern denkt man daran. Man kann sich kaum einen Maler vorstellen, dem es schwerer gewesen sein könnte, zu dieser Einsicht zu kommen, als Lautrec. Das Bild lebt aus dem Verhältnis der Farben zueinander. Und doch fühlt man, daß sich das Auge des Malers vom Leben abwendet. Der Hintergrund ist grün, aus diesem Grün heraus bilden sich die andern Farben. In vielen späten Bildern wirkt Erinnerung an das Meer heimlich mit, sie klingt auch hier auf und verwebt sich mit dem Wissen um steigende Dunkelheit hinter aller Erscheinung. Hinter grünen Tischen sitzen schwarze Gestalten und scheinen Richter zu sein, die Gewänder

sind Fassungen und Stützen für die helleren Köpfe, der Prüfende trägt einen Anzug mit roten Streifen, der Hut liegt neben ihm auf dem Tisch, seine Farbe ist so notwendig und selbstverständlich, daß man zuerst nicht bemerkt, daß sie einen bestimmten Gegenstand bezeichnet. Und doch denkt man vor diesen wenigen Zügen an Stilleben Manets, in beiden Gestaltungen steht überlegener Geist über versagendem Leib. Der Kopf des Examinators ist in großen Formen wiedergegeben, die gestuft sind wie das Ganze in Teile. Der Pinselzug ist überall gelassen und gibt zum Teil die Ruhe, die in ihrer Wesentlichkeit so sehr erfaßt ist wie früher die Bewegung und die sich so sehr übermittelt, daß man im Augenblick selbst alle Hast zu verlieren glaubt, zum andern aber ist es Müdigkeit ohne Stufung, die das Auge sogleich haltlos macht. Das Bild ist unvollendet, weil sich das Leben Lautrecs nun rasch zum Ende neigt.

Beim Rennen. Öl. 1899

Das erste Trikot. Öl auf Karton. 1890

ZWEIUNDDREISSIGSTES KAPITEL

In den letzten Wochen, die Lautrec in Paris verbringt, ordnet er Tag für Tag seine Bilder. In dieser Betätigung liegt eine quälende Hast. Fast immer ist Viaud bei ihm. Im Juli 1901 beschließen die beiden, wieder nach Arcachon zu fahren. Die Freunde, die davon hören, kommen zu einem Abschiedsbesuch. Es sind nur ganz wenige. Unter ihnen befindet sich der Verleger Floury. Als er bei ihm erscheint, trifft er ihn in Hemdärmeln mitten in seiner Werkstatt und atemlos mit Aufräumen beschäftigt. Er nimmt den Verleger am Arm, weist auf seine Bilder und sagt: „Du, nimm dir aus dem Haufen heraus, was dir gefällt."

An einem heißen Tag begleitet die Schar Lautrec und Viaud zum Bahnhof. Alle wissen, daß es das letztemal sein wird, und alle suchen es zu verbergen. So ist die Stimmung bedrückt. Lautrec will sie heben und zeigt eine falsche Heiterkeit.

Aus allem, was er sagt, lesen die Freunde heraus, daß er genau weiß, woran er ist, und daß er die Stadt, die er so leidenschaftlich liebt, nun endgültig verläßt. Man hofft, daß die gute Luft von Taussat und Meerbäder noch einige Zeit helfen werden. Aber um die Mitte des Monats nimmt die allgemeine Schwächung bedenklich zu. Eben will er nach Arcachon fahren, um von dort nach Malromé zu gelangen — da überfällt ihn die Lähmung.

Man gibt der Mutter Nachricht. Sie hat schon lange gefürchtet und eilt sofort zu dem Sohn. Sie und Viaud zusammen bringen ihn auf das Schloß Malromé. Dort ist es still, und Lautrec, der ganz müde ist, hat diese Stille lieb. Zum erstenmal in seinem Leben hat er sie wirklich lieb. Noch immer will er arbeiten. Wenn er sich hin und wieder ein wenig bewegen kann, versucht er sogar, auf eine Leiter zu klettern, um das Bildnis seines Freundes Viaud in Admiralsuniform zu malen. Er hat das angefangene Werk oben an die Wand des Eßzimmers gesetzt. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, er könnte es leicht auf einer niedern Staffelei fertig machen. Die Mutter erzählt, wie er immer und immer wieder gebeten hat, man möge ihm doch erlauben, dort oben zu malen, und wie er hartnäckig geäußert hat, ein Wandbild müsse an der Wand gemalt sein, und zwar genau an der Stelle, an die es gehöre.

Er entwirft noch Pläne für neue Bilder. Aber die Gestaltung reizt ihn nicht mehr so stark. Er tut es, um seine Umgebung zu täuschen. Noch weiß er nicht, daß Freunde und Mutter von seinem Zustand genau unterrichtet sind. Aber bald gibt er das auf. Und einmal sagt er unvermittelt zu seiner Mutter: „Du, nun gehöre ich dir. Ich weiß, daß ich sterben muß. Vor einigen Wochen noch habe ich es nicht sagen mögen, daß es ans Sterben geht. Ich habe Angst gehabt, dich damit zu sehr zu erschrecken. Aber du hast es nun selbst eingesehen. Und so ist alles in Ordnung.“ Und mit einem Lächeln fügt er hinzu: „Wie gut, daß du mir endlich soviel Tee machen kannst, wie du nur willst.“

Er verläßt sein Zimmer nur selten. Einigemale fährt man ihn im Wagen ein wenig umher. Tagelang spricht er kein Wort. Hin und wieder nimmt er sich dann zusammen. Wenn er etwas sagt, tut er es, um mit seiner Mutter oder mit dem Freunde zu scherzen. Er redet mit ihr, um die Erinnerung an seine Jugend in ihr lebendig werden zu lassen. Er erzählt ihr von den vielen Verwandten, von den Unglücksfällen in seinem Leben. Er sagt zu ihr, wie er doch schon in jungen Jahren gezeichnet habe und daß er ein großer Maler sein müßte, wenn man nach

solchen Dingen urteilen dürfte, und doch wieder nicht so bedeutend wie Princeteau, der als kleiner Junge nie ohne Bleistift im Mund habe einschlafen können ... Und auf solche Art sucht er sie heiter zu stimmen.

Schlafende. Öl. 1898

Er wird immer schweigsamer. Innen spielt sich ein harter Kampf ab. Sein dunkles Haar ist in den letzten Wochen ganz grau geworden. Man bittet ihn, doch zu essen. Er schüttelt müde den Kopf und antwortet: „Ach, habe ich nicht schon gegessen?“ Und wenn man weiter auf ihn einredet, wird er heftig und sagt mit einem Ton, der alle Einwände ausschließt: „Ich habe gegessen!“

Wenige Tage vor dem Sterben holt man den Geistlichen der kleinen Gemeinde. Es ist ein junger Priester, den der Kranke noch nie gesehen hat. Lautrec betrachtet ihn zuerst sehr erstaunt und entschuldigt sich dann (da er im Hemd ist) mit langsamer Stimme und mit gewinnender Höflichkeit: „Hochwürden, ich bin entzückt, Sie kennen lernen zu dürfen, und ich bitte Sie sehr, es mir nicht nachzutragen, daß es in einer so unanständigen Form geschieht. Aber Sie werden begreifen, daß ich Sie lieber heute sehe als später, wenn Sie mit Ihrer kleinen Glocke erscheinen werden."

Die letzten Tage erträgt er wie eine widerwärtige Last. Der Arzt hat ihm das Malen verboten. Er lehnt sich dagegen auf. Aber die Mutter hält trotz seiner Bitten an den ärztlichen Vorschriften fest. Lautrec empfängt ihn das nächstemal mit den bitteren Worten: „Sie sind ein Arzt? Was für ein guter Arzt! Wie klug ist es, einem Sterbenden seine letzte Freude verbieten zu wollen!"

Während dieser Wochen ist der Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec ein einzigesmal an das Bett des Sohnes gekommen. Er ist der Geburt fern geblieben. Es scheint, er wolle auch dem Tode fern sein. Er vermeidet das Schloß und sagt, er habe zu viel auf seinen Gütern zu tun. Wie der Tod ganz nahe ist, erscheint er dennoch. Er tut es mit einer Reihe von Plänen. Zuerst will er dem Sterbenden den Bart abschneiden, und wie sich alles darüber entsetzt, erklärt er, daß die Araber in solchen Dingen so handeln würden.

Die Septembertage sind warm. Die Fenster des Zimmers stehen weit offen. Um das Bett des Kranken summen Fliegen und belästigen ihn. Der Vater bemerkt das, reißt von seinen Strümpfen ein Gummiband ab, und jagt nun den Fliegen nach, und der Sohn, der seine Lage klar übersieht und den das ein wenig belustigt, macht vom Bett aus die Fliegenjagd mit.

An einem Samstagabend erteilt man ihm die letzte Ölung. Er nimmt sie ruhig und gesammelt entgegen. In jeder Bewegung hat er vollendete Haltung. Wie der Priester gegangen ist, ruft er Louis Pascal herein und sagt lächelnd zu ihm: „Glaub mir, der Priester hat mich nicht sehr geschont. Aber wie gut ist es, daß nun alles vorbei ist. Nun bleibt mir viel Zeit für dich." — Er hat gewünscht, seinen Vetter Gabriel Tapié de Céleyran noch einmal sehen zu können. Man hat diesem daraufhin nach Paris telegraphiert, und am Freitagabend ist er in Malromé eingetroffen.

Hund und Papagei. Aquarell. 1899

In der Nacht vom Samstag auf den Sonntag der zweiten Septemberwoche um zwei Uhr morgens stirbt Lautrec bei vollem Bewußtsein und ohne vorher die geringste geistige Trübung erfahren zu haben. Sechs Menschen befinden sich in diesem Augenblick an seinem Bett: die Mutter, der Vater, die Mutter Louis Pascals, Gabriel Tapié de Céleyran und Viaud.

Der Graf von Toulouse-Lautrec hat nun sehr viel zu tun. Der Tod des Sohnes hat ihn nicht bekümmert. Das Begräbnis beschäftigt ihn sehr. Er denkt dabei vor allem an die Umgebung. Er fürchtet, die Träger könnten sich beim Sargtragen einen Bruch zuziehen. Er entwirft eine Zeichnung, die darstellt, wie man einen Sarg vom Boden heben soll. Zugleich will er eine Hauptprobe des Sargtragens veranstalten. Man verweigert es ihm. Sofort quält ihn ein neuer Einfall. Er erklärt, dem Sarge zu Pferde folgen zu wollen, da er an einem Fußleiden kranke. Und da man ihm auch das verbietet, äußert er: „Gut. Dann folge ich barfüßig dem Sarg.“ Man hält ihn nur mit Mühe von diesem Vorhaben ab.

Am Morgen des Begräbnistages wartet man mit dem Sarg vor dem Schloß. Alle Verwandten, die man gerufen hat, sind erschienen. Auch der Priester mit seiner Begleitung wartet beim Sarg, der kurz und so leicht wie der eines Kindes ist, und über dem ein schwarzes Tuch mit silbernen Sternen liegt. Aber der Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec hat sich dem Geleit noch nicht angeschlossen. Man sucht ihn überall und findet ihn zuletzt in seinem eigenen Zimmer. Er sitzt nackt am Boden und ist im Begriff, sich die Haare zu schneiden. Man begräbt Lautrec zuerst in Saint-André-du-Bois, nahe am Schloß Malromé, das zu dieser Gemeinde gehört. Da die Mutter kurz darauf fürchtet, der Friedhof werde zerstört (man hat die Absicht, eine Straße hindurchzulegen), läßt man den Sarg ausgraben. Gabriel Tapié reist an den Ort, bringt ihn zur Bahn und begleitet ihn nach dem berühmten Wallfahrtsort Verdelais in der Gironde.

Der Friedhof ist zwischen Eichenwäldchen und Weinhügel eingebettet. Über dem Grab liegt eine einfache Platte. Das Kreuz der Grafen von Toulouse ragt darüber empor. Die Stätte ist von einem schlichten Gitter umgeben, an dem eine Weinrebe rankt. Neben dem Grab ist Raum für ein anderes frei gelassen. Es ist für die Mutter bestimmt. Die alte Frau hat mir im dunkeln Gang ihrer Wohnung fröstelnd erzählt, wie sehr sie sich auf den Tag freue, da sie neben dem Sohn liegen darf.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. La Goulue. — Der Tanz. 1895. (Farbige Tafel.) . . . . . Gegenüber dem Titel
2. Selbstkarikatur. Tuschzeichnung . . . . . Titelseite
3. Artillerist beim Satteln. Öl. 1879 9
4. Bäumendes Pferd. Öl. 1881 15
5. Mail coach. Öl. 1881 17
6. Zugpferd. Öl. 1881 23
7. Graf Alphonse von Toulouse-Lautrec. Federzeichnung 25
8. Frau Juliette Pascal. Öl. 1887 29
9. Frau Aline Gibert. Öl. 1887 35
10. Vignette zu den Tiergeschichten von Jules Renard. 1899 36
11. Mädchen aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung 37
12. Mädchen aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung 46
13. Don, Gordonsetter. Öl. 1881 47
14. Ein Arbeiter in Céleyran. Öl. 1882 51
15. Der Regisseur in den Kulissen. Öl. 1885 53
16. Bildnis Brunswick. Zeichnung 54
17. Vier Frauenköpfe. Öl. 1895 55
18. Mädchen im Garten des Père Forest. Öl. 1889 57
19. Die Quadrille. Öl. 1886 61
20. Carmen. Öl. 1885 62
21. Die Goulue und der Schlangenmensch Valentin. Öl. 1887 63
22. Skizze aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung 64
23. Der Rennfahrer Mickaël. Zeichnung 65
24. Gräfin A. von Toulouse-Lautrec. Öl. 1881 67
25. Die Gräfin A. von Toulouse-Lautrec. Öl. 1887 71
26. Mädchen aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung 73
27. Bildnis eines Malers. Öl. 1883 74
28. In Batignolles. Öl. 1888 79
29. Lesendes Mädchen. Zeichnung 81
30. Einladung zu einer Tasse Milch. 1900. Lithographie 82
31. La Goulue. Plakat für die Moulin-Rouge. Lithographie. 1891. (Farbige Tafel.) 85
32. Selbstkarikatur. Zeichnung 91
33. Fräulein Millot. Zeichnung 92
34. Frau im Atelier. (Helene V.) Öl. 1888 97
35. Die Haarlocke. Öl. 1889 101
36. Mädchen. Rötelzeichnung 105
37. Die Trinkerin. Öl. 1889 109

Seite
38. Rothaarige Frau im Garten von Forest. Öl. 1889 111
39. Herr mit Zylinder. Zeichnung 113
40. Der Arzt Péan. Federzeichnung 114
41. Péan vor dem Spiegel. Federzeichnung 117
42. Der Arzt Péan bei der Operation. Öl auf Karton. 1891 119
43. Matrose. Zeichnung 120
44. Perlhühner. Illustration zu den Tiergeschichten von Jules Renard. Lithogr. 1899 121
45. Straßenbekanntschaft. Öl. 1889 125
46. Mädchen im Garten des Père Forest (Honorine P.). Öl. 1891 127
47. Truthenne. Illustration zu den Tiergeschichten von J. Renard. Lithographie. 1899 131
48. Parisurteil. Menublatt. Lithographie. 1894 132
49. Mlle. Cocyte in der Schönen Helena. Zeichnung. 1900 133
50. Gabriel Tapié de Céleyran. Federzeichnung 135
51. La Goulue und Valentin. Lithographie. 1894 136
52. Menu für ein Diner bei Miss Belfort. Lithographie. 1896 137
53. Die Bulldogge der Palmyre. Öl auf Karton. 1897 138
54. Sitzendes Mädchen. Öl auf Karton. 1893 139
55. Frau im Lehnstuhl. Ölskizze auf Karton. 1894 141
56. Bildnisstudie (Monsieur X.). Öl auf Karton. 1892 143
57. Caudieux. Ölskizze. 1893 145
58. Nach Tisch (a la mie). Öl. 1891 147
59. Berthe Bady. Zeichnung. Skizze zum Bild in Albi. 1897 148
60. Der Arzt H. Bourges. Öl. 1891 149
61. La Goulue mit ihrer Schwester und einer Tänzerin. Öl auf Karton. 1892 . . 153
62. Ruhendes Mädchen. Öl auf Karton. 1895 155
63. Aristide Bruant. Lithographie. 1893 156
64. Aristide Bruant auf dem Rad. Ölskizze. 1892 159
65. Marcelle Lender. Zeichnung 161
66. Mädchen aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung 162
67. Frau von Gortzikoff. Öl. 1893 165
68. Programm für Die Aussätzige. Lithographie. 1896 167
69. Jahne und Antoine im „Gefährlichen Alter". Lithographie. 1895 168
70. Elsa, die schöne Wienerin. Lithographie. 1897. (Farbige Tafel) 169
71. Beim Auskleiden. Lithographie. 1893 172
72. Das Straßenmädchen (Casque d'Or). Öl. 1891 174
73. Die Modistin Renée Vert. Lithographie. 1893 176
74. Henri Dihau. Öl. 1891 177
75. Die Blumenverkäuferin. Öl auf Karton. 1894 179
76. Der Strumpf. Öl. 1894 181
77. Luce Myrès. Lithographie. 1895 183
78. Englische Tänzerin. Miss Ida Heath. Lithographie. 1896 185
79. Blondes Bordellmädchen. Öl auf Karton. 1894 189
80. Mädchen. Öl. 1894 193

Seite
81. Englischer Soldat. Öl auf Karton. 1898 195
82. Lender in Madame Satan. Lithographie. 1894 198
83. Moulin-Rouge. Die Goulue und Valentin. Öl. 1890 199
84. Wanddekoration für die Jahrmarktsbude der Goulue. Öl. 1895 201
85. Wanddekoration für die Jahrmarktsbude der Goulue. Öl. 1895 204
86. Tänzerin. Öl. 1896 207
87. Lender und Baron. Lithographie. 1893 208
88. Jeanne Granier. Lithographie. 1895 209
89. Sarah Bernhardt in Phaedra. Lithographie. 1893 212
90. In der Oper. Frau Caron im Faust. Lithographie. 1894 215
91. Abendessen in London. Lithographie. 1896 217
92. Marcelle Lender. Lithographie. 1896 219
93. Einladungskarte Alexandre Natanson. Lithographie. 1895 221
94. Menublatt Lescau. Lithographie. 1895 223
95. Kuh. Sammlung Tapié de Céleyran 225
96. Miss May Belfort beim Grüßen. Lithographie. 1895 226
97. Miss May Belfort. Lithographie. 1895 227
98. „Warum nicht? Einmal ist keinmal.“ Lithographie. 1893 231
99. En quarante. Lithographie. 1893 233
100. Das deutsche Babylon. Plakat für den Roman von Victor Joze. Farbenlithographie. 1894. (Farbige Tafel) 235
101. Barbet und Mounet-Sully in der Antigone. Lithographie. 1894 237
102. Lucien Guitry und Jeanne Granier. Ölskizze auf Karton. 1895 239
103. Der Trainer. Lithographie. 1896 242
104. Kopf eines herrschaftlichen Kutschers. Öl auf Karton. 1895 245
105. Leloir und Moreno in den „Femmes savantes“. Lithographie. 1894 247
106. Karneval. Lithographie. 1894 251
107. May Belfort an der Bar. Lithographie. 1895 252
108. Fräulein Pois vert. Lithographie. 1895 253
109. Mädchen mit Hund. Öl auf Karton. 1891 254
110. Nagelpflege. Öl. 1891 257
111. Beim Ankleiden. Öl auf Karton. 1896 261
112. Marcelle. Öl auf Karton. 1894 267
113. Sitzende Frau. Pastell. 1897 269
114. Der Diwan. Öl auf Karton. 1893 273
115. Lucien Guitry und Jeanne Granier. Öl auf Karton. 1895 277
116. Frau mit Spiegel. Aus der Folge Elles. Lithographie. 1896 281
117. Lassitude. Aus der Folge Elles. Lithographie. 1896 285
118. Yvette Guilbert. Lithographie. 1893 286
119. Napoleon. Plakatentwurf. Lithographie. 1895 289
120. Die Truppe der Mlle. Eglantine. Plakatentwurf. Öl auf Karton. 1896 293
121. L'Aube. Plakatlithographie. 1896 295
122. Rennstallbursche. Öl auf Karton. 1895 299

Seite

123. Buchumschlag für Jean de Tinans Beispiel der verliebten Ninon de Lenclos. Lithographie. 1898 301
124. Die Freundinnen. Öl auf Karton. 1895 303
125. „Elles". — Die Toilette. 1896. (Farbige Tafel) . . . . . gegenüber 304
126. Mlle. Mellot in der Gitane. Plakatentwurf. Öl auf Karton. 1900 305
127. Tänzerin. Zeichnung 307
128. Die beiden Freundinnen. Öl auf Karton. 1892 308
129. Im Bett. Öl auf Karton. 1892 309
130. Kopfleiste für die Chronique médicale. Zeichnung 313
131. Mädchen. Zeichnung 314
132. Im Moulin-Rouge. Die Clownesse Cha-U-Kao. Öl. 1895 317
133. Die Clownesse. Öl auf Karton. 1895 321
134. Die Toilette. Öl auf Karton. 1896 323
135. Mädchen im Bett. Zeichnung 326
136. Yvette Guilbert. Plakatentwurf. Öl auf Karton. 1894 327
137. Polaire. Öl auf Karton. 1895 329
138. Yvette Guilbert. Aquarellierte Zeichnung. 1894 333
139. Yvette Guilbert singt Linger-Longer-Loo. Öl auf Karton. 1894 335
140. Oskar Wilde. Farbige Zeichnung. 1895 337
141. Der dicke Stammgast und das bleichsüchtige Kassenfräulein. Öl. 1898 341
142. Jockei. Lithographie. 1899 343
143. Tänzerin. Zeichnung 344
144. Frau Missia Natanson. Öl auf Karton. 1897 345
145. Romain Coolus. Öl auf Karton. 1899 351
146. Mädchen aus einem öffentlichen Haus. Zeichnung 352
147. Miss May Belfort. 1895. (Farbige Tafel) . . . . . gegenüber 352
148. Fräulein Béatrice Tapié de Céleyran. Öl. 1897 355
149. Mein Wärter. Öl auf Holz. 1899 361
150. Im Treppenhaus der Rue des Moulins. Kohle und Kreide. 1899 364
151. Die Engländerin der Hafenkneipe in Havre. Öl. 1899 367
152. Hund und Papagei. Lithographie. 1899 372
153. Pferderennen. Aquarell über Lithographie. 1899 375
154. Tristan Bernard. Öl. 1895 377
155. Paddock. Aquarellierte Lithographie. 1899 379
156. Landpartie. Lithographie. 1897. (Farbige Tafel) 381
157. Maurice Joyant. Öl auf Holz. 1900 383
158. Georges de Villéchenon. Öl. 1900 385
159. Louis Pascal. Öl auf Karton. 1893 386
160. Im Bois de Boulogne. Öl. 1901 387
161. Beim Rennen. Öl. 1899 390
162. Das erste Trikot. Öl auf Karton. 1890 391
163. Schlafende. Öl. 1898 393
164. Hund und Papagei. Aquarell. 1899 395

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00760 6193